



Sümer Sanatının Gelişimi

C. Leonard Woolley





ESKİ ÇAĞ SERİSİ

KABALCI

C. Leonard Woolley
Sümer Sanatının Gelişimi

Kabalcı Yayıncılık Birinci Basım: Ocak 2023, İstanbul

Yayın Yönetmeni: Murat Ceyişakar
Yazan: C. Leonard Woolley
Çeviren: Kenan Çelik
Editör: Selin Yılmaz
Kapak Tasarımı: Dorukcan Koçak

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)
C. Leonard Woolley
Sümer Sanatının Gelişimi
1. İlk Çağ 2. Sümer 3. Sanat 4. Tarih

ISBN 978-625-8214-17-8

Baskı-Cilt:
Ertem Basım Yayın Dağıtım San. Ltd. Şti
Sertifika No: 48083

SÜMER SANATININ GELİŞİMİ

C. Leonard Woolley



KABALCI YAYINCILIK



42 MOZAİK *"Standart" : Savaş Sahnesi*

İÇİNDEKİLER

Eşime;

YAZARIN NOTU

Bu kitabın amacı Sümer sanatının eleştirel bir değerlendirmesini yapmak değildir. Kendimi yeterli görmediğim konudaki böyle bir görevi konunun uzmanlarına bırakmayı tercih ediyorum. Buradaki tüm maksadım, konuya ait kaynakların neler olduğunu göstermek ve ilgili tarihsel gelişmenin izini sürmektir. İnanıyorum ki, bu tarz çalışmalar, idealleri ve de gelenekleri kesinlikle tam olarak tanınmayan bu sanatı anlaşılabilir bir hale getirecektir ve yapılacak eleştiriler, üzerinde daha çok düşünülerek yargılanması için bir yol hazırlayabilecektir.

ÇEVİRMENİN NOTU

Eserin tercümesi, yazarın kullandığı dile sadık kalınarak yapılmış, gerek yayınlandığı tarihe, gerekse öncesine ve sonrasına yapılan atıflar, o dönemde yazıldığı gibi aktarılmıştır. Örneğin: "**Bu erken döneme ait Ur'dan gelen mühür baskıları, kısa bir süre içinde L. Legrain tarafından, Ur Kazıları Cilt III '*The Archaic Seal-Impressions*' (Arkaik Mühür-Baskıları) adıyla yayınlanacaktır.**" ibaresi, aslında o mühür baskılar günümüzden yaklaşık bir asır önce yayınlanmış olsa da, yazarın kaleme aldığı günlerdeki haline sadık kalınarak, yakın gelecek zaman içinde gerçekleşecek bir eylem olarak çevrilmiştir.

Teşekkür

Bu kitapta yer alan fotoğrafların yayınlanmasına izin verdiği için British Museum Mütevelli Heyeti'ne, Pennsylvania Üniversitesi Müzesi Yönetim Kuruluna, Bağdat Eski Eserler Departmanına, Londra Antikacılar Derneğine, Conservateur Généraldes Muséesdu Louvre'a, Şikago Üniversitesi Şark Enstitüsüne, Preussische Akademie der Wissenschaften'e, Dr. J. Jordan'a, Dr. E. Heinrich'e, Profesör S. Langdon'a, Sir Aurel Stein'e ve Illustrated London News editörüne en içten şükranlarımı sunarım.

Tarih Üzerine Bir Önsöz

Kitabımızın ilerleyen bölümlerinde Sümer sanatının gelişimi, Sümer tarihinin inişli çıkışlı dönemleriyle ilişkilendirilmeye çalışılacak ve belirleyici siyasi olaylara atıfta bulunulacaktır. Ancak bu konu hakkındaki tarih, genel anlamda çok az bilindiği için, okuyucumuza, kitabın ana temasını, bahse konu referansları kolay anlaşılabilir bir düzene indirgeyebilecek bazı şematik çizimlerle tanıtmanın daha uygun olduğu değerlendirilmektedir.

Bu türden bir plan, aşağı yukarı M.Ö. 2000 yıllarında Sümer yazıcıları tarafından çizilmiştir. Genel bir çerçeve olarak, hiç kuşkusuz zaman içinde kaybolmuş olan açıklamalı tarih için, tüm Sümer ve Akad ülkesine, Güney ve Kuzey topraklarına hükmettiğini iddia eden krallara ait hanedanlıkların bir listesini derlemişlerdir. Aslında ellerinde, hakkında hiçbir şey bilemediğimiz bir yığın belge olması gerektiği düşünülebilir, ancak birbirine rakip devletlerin geleneklerini yansıtan bu belgeler, belki yaşları veya yazıldıkları biçim nedeniyle eşit değerde değildir. Eski yazıcılara bile yabancı olan bu yazılar, onlar tarafından da her zaman tam olarak anlaşılamamıştır. Tabii ki egemen güçlerin birbiriyle çelişen iddiaları arasında bir hükme varmak oldukça zordur ve yine hiç şüphe yok ki, bazen birbirinin peşi sıra kaydedilmiş hanedanlıkların aslında hemen hemen eş zamanlı olarak hüküm sürdükleri düşünülmektedir. Aslında muhtemelen Sümerler de bu gerçeğin farkındaydılar.

Ancak listelerin tablo haline getirilmiş biçimi geçerli bir ipucu vermekten uzak kalmakta ve tespit edilebilen birbiriyle gerçekten örtüşen diğer belgelerde görülen rasgele referanslarla bir sonuca gidilmekteydi. Yazıcılar, her bir kralın saltanatının süresini belirtmekteydiler. Daha önceki hanedanların çoğu için bunlar hiçbir şey ifade etmeyen fantastik yüzyıllardı ve bir hükümdarın kırk üç bin yıllık bir saltanat sürmüş gibi anıldığı da olmuştur. Hatta kaydedilen isimlerde, tarihin bir alt tabakası olsa bile, kronolojinin ciddiye alınmadığı görülmektedir. Yine de Kral Listeleri tamamen reddedilemez. Son incelemeler, daha birkaç yıl öncesine kadar efsanevi olarak kabul edilen Ur'un Birinci Hanedanlığının tarihsel gerçekliğini kanıtlamıştır. Daha önceki hanedanlar hakkında her an yeni doğrulamalar gelebilir ve Kral Listeleri, tek başlarına, bizlere, onlarsız bir tarihin olamayacağı bu düzenli planlama doğrultusunda birtakım paha biçilmez bilgiler sunmaktadır.

Listeler, beş farklı başkentte, inanılmaz bir bin yıl boyunca hüküm süren, toplamda sekiz kralla başlamaktadır. Onlardan sonra "*Tufan gelmiş ve tufan geldikten sonra da krallık yükseklerden indirilmiştir.*"

Tufanın yarattığı tarihi felaket için artık elimizde kesin kanıtlar vardır. Bundan dolayı tufanın meydana getirdiği katmanın altında kalıntılarını bulduğumuz, I. El Ubeyd Dönemi'nin, tufan öncesi krallarının saltanatı ile bağlantısını ilişkilendirmemiz gerekmektedir.

Eldeki Kral Listeleri, tufanın hemen ardından, o dönemin herhangi bir şehir devletinin, tüm ülkenin bütünlüğünü güvence altına alacak kadar güçlü olabildiğini açıkça belirtmemektedir. Tam anlamıyla "*hanedan*" tanımına ve oluşumuna karşılık gelemeyecek bir yeniden yapılanma ve iyileşme aşaması olması kuvvetle muhtemeldir. Bu durumda, Uruk Dönemi'ne atfedebileceğimiz bir ara dönem yaşanmış olmalıdır.

Tufan sonrası ilk hanedan, yirmi üç kralın binlerce yıl hüküm sürdüğü Birinci Kiş Hanedanlığı'dır; tarihler bir tarafa konulursa, bu hanedanlık ile Jamdat Nasr Dönemi ilişkilendirilebilecektir.

Bu dönemi Uruk'un ilk hanedanlığı izlemiştir. Bu hanedanlığın kralları arasında, gelecek çağların yarı tanrıları, Balıkçı Lugalbanda, Çoban Dumuzi (Tanimuz ve Adonis), vahşi yaratıkların terbiyecisi Gılgamış da bulunmaktadır. Bu kralların ömürleri, bazı durumlarda, normal insan ömrünün çok ötesindedir ve ancak on iki kraldan yedisi normal erkek gibi görünmektedir. Bize göre, bu dönem, Ur'daki hanedanlık öncesi kralların mezarlarında görülen "*Düz-dışbükey (Plano-convex) tuğla döneminin*" erken bölümüne (*Uruk'un efendisinin köleleri, Warka'da bulunan taş tapınak ve Kiş Sarayı ile birlikte*) denk gelmektedir.

Ur'un Birinci Hanedanlığı'nın tarihsel olduğu artık kanıtlanmış olup, hanedanlığın beş hükümdarından üçüne ait kayda değer bilgiler elimizde bulunmaktadır. Bir başka deyişle, artık ilk kez olumlu bir kronoloji oluşmaya başlamakta ve bilim insanları henüz ortak noktada anlaşamamış olsalar da Mes-anni-padda'nın tarih sahnesine girişinin M.Ö. 3100 civarları olduğunu varsayabilmektedir. Kral listelerine göre, Mes-anni-padda ve oğlu A-anni-padda toplam seksen yıl ve tüm hanedanlık ise yüz yetmiş yedi yıl boyunca hüküm sürmüşlerdir.

Awan Hanedanlığı, Sümerlerin geçici bir durgunluk devri olarak görülebilir, zira Awan kuzeydoğudaki dağlık bölgede, nehir vadisinin dışında bulunuyordu. Hamasi Hanedanlığı (*Kuzeydoğuda Sümer olmayan bir başka devlet*) tarafından devam edilen İkinci Kiş Hanedanlığı, İkinci Uruk Hanedanlığı, İkinci Ur Hanedanlığı, Adab Hanedanlığı, Kuzey Suriye sınırında daha sonra bahsedilecek bir Orta Fırat şehri olan Mari Hanedanlığı ve diğerleri, herhangi bir şehir devletinin birbiri ardına kısa ömürlü bir üstünlük ele geçirmeyi başardığı veya rakipleri ile derebeylik ve hâkimiyet çatışması yaşadığı bir kargaşa dönemine ait olan Akshak hükümranlığı gibi

örneklemelerde görüleceği gibi, olayların kesinlikle çok fazla kesişen noktası olması ve hükümdarların çoğunun birbirine yakın dönemlerde hüküm sürmüş olması nedenleriyle, listelerde bizlere sunulan yılların toplamının kronoloji üzerinde çok az etkisi olduğu değerlendirilmektedir.

Aynı dönemde, dikkat çeken hükümdarlar olmadıkları için listelerde pek öne çıkmadığı ve hanedanlıklarına ait eserleri hiçbir iz bırakmadığı halde, anıtları günümüze kadar korunmuş olan bir hükümdarlar silsilesi bulunmaktadır. Bunları isimlendirirsek; Lagaş valileri, Ur-Nina, Akurgal, Eannatum, Enannatum-I, Entemena, Enannatum-II ve onların soyundan gelenler sayılabilir. (*Ur-Nina'nın dönemi, bahsedilen anarşi çağının oldukça erken zamanları olan M.Ö. 2900 yıllarına karşılık gelmektedir.*)

Dördüncü Kiş ve Üçüncü Uruk Hanedanlıkları, yerini en son tarihi M.Ö. 2528 olan Akadlı Sargon tarafından kurulan büyük Agade Hanedanına bırakmaktadır. Yerine oğlu Rimuş, Manishtusu, Naram-Sin ve Shargalishari geçmiş ve bu hanedanlık yaklaşık 150 yıl hüküm sürmüştür. Sargon'un tahta çıkışı, Kuzey'deki Akad unsurunun Güney Sümer üzerindeki zaferini simgelemektedir. Memleketi, dağlı Gutilerin istilası sonucunda yakılıp yıkılmış ve öyle bir karmaşa yaşanmıştır ki, listeleri hazırlayan kişi bile, çaresizlik içinde «*Kral kimdi, kim değildi?*" diye sormak için duraksamak zorunda kalmıştır. Ancak zamanla, toprakları üzerinde gevşek bir kontrol uygulayarak, şehir devletlerine gerçek bir bağımsızlık bırakan Gutium Hanedanlığı kurulmuştur. Daha sonraki Guti kralları arasında, sayısız heykeli sayesinde tüm Sümer hükümdarları arasında bizim için en tanıdık olan, Lagaş Patesi'si Gudea da bulunmaktadır.

Yaklaşık M.Ö.2280 yıllarında, Guti krallarının sonuncusu olan Tirigan, Uruk'un Beşinci Hanedanlığını kuran, ancak üç yıldan kısa süren saltanatı sonrasında, yerine Ur valisi olan Ur-Nammu geçen, vasal'ı Utu-khegal tarafından tahtan indirilmiştir. Ur'un

Üçüncü Hanedanlığı maddi bağlamda Sümer tarihinin en görkemlilerinden birisi olmuştur. Ur-Nammu'nun kendisi ve dört halefi, Dungi, Bur-Sin, Gimil-Sin ve Ibi-Sin; Pers tepelerinden Akdeniz kıyılarına kadar hüküm sürmüşler ve tebaaları tarafından yarı-tanrı olarak saygı görmüşlerdir.

El Ubeyd-I dönemi katmanı, deniz seviyesinden 1metre yükseklikte başlar. 1,5-5,5metre arasında, Ubeyd -II ve III dönemlerine ait mezarların bulunduğu silti tabaka mevcuttur. 5,5 ve 11,0 metre arasında, El Ubeyd-II'den Uruk ve Jamdat Nasr'a olan dönemler içinde değişen çömleklere ait fırın atıklarına rastlanan katman bulunmaktadır. Yukarıda görülen yapı katmanlarından F, G ve H ile markalananlar, düz tepeli tuğlalarla, A'dan E'ye olanlar ise düz-dışbükey (Plano Convex) tuğlalarla ayırt edilmektedir. A tabakasının tarihi M.Ö. 5200 yıllarına dayanmaktadır. Ancak tahtlarını koruyabilmek için sürekli savaşmak zorunda kalmışlar ve harcanan gayret, Sümerlerin gittikçe azalan maneviyatları için çok yorucu olmuştur. Saltanatının başlangıcından itibaren Ibi-Sin hem kuzeyde, hem de batıda çıkartılan isyanlarla bezdirilmiştir. Sonrasında Elam ona karşı savaşa girişmiş ve dağlılar verimli vadiyi ele geçirerek kraliyet kuvvetlerini yenmiş, İbi-Sin'i esir alarak, Ur'u ve egemenliğindeki diğer şehirleri tamamen yağmalamışlardır. Bunun sonucunda Sümerler, bağımsızlıklarını sonsuza kadar kaybetmişlerdir. Başkenti Larsa olan bir Elam Hanedanlığı, bir yüzyıl veya daha uzun bir süre boyunca, Güney bölge üzerinde tamamen yeni ve farklı bir kontrol uygulamıştır. Sonrasında Hammurabi'nin iktidara gelmesiyle birlikte Sami Babil hükümranlığı başlamış ve Babil'de artık Sümer adı unutulmuştur.

I

Erken Mezopotamya'nın Kültürel Dönemleri

El Ubeyd Dönemi

Uruk Mimarisi

Mezopotamya'da yapılan son dönem kazıları, güzellik duyumuza, zevkimize doğrudan hitap eden ve sanatsal nitelikleri nedeniyle haklı olarak değer bulan çok sayıda nesneyi gün ışığına çıkarmıştır. Bunların bizlere verdiği zevk; nesnelerin yaşlarından, geldikleri öğretilerinden, doğdukları kaynaklardan, onları şekillendirmeye yardımcı olan koşullardan ve nesneleşmiş geleneklerden tamamen bağımsız olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu nesnelerin salt estetik bir değere sahip olmaları gerçeği, aynı zamanda onlara estetik olmayan bir ilgi de yaratmaktadır. Bunlar, modern dünyanın oluşumunda, ya da evrilmesinde çok erken bir aşamadan itibaren yüksek sanat düzeyine ulaşan, diğer ülkelerin ve sonraki çağların sanatına ve uygarlığına önemli etkileri olan bir uygarlığın ürünleridir. Kazandıkları başarıya ve yaratmış oldukları etkiye bakıldığında, kendi kökeni ve tarihsel gelişimi konusu incelenmeye değer hale gelmektedir. Oluşturdukları sanat, evrensel sanat tarihinde önemli bir aşama olarak yer alacak niteliktedir.

"*Sümer sanatı*" artık bizler için çok kesin kapsamı olan bir tanım haline gelmiştir. Aslında bu tanımın, ya da ifadenin çağrıştırdığı nesneler ne kadar çeşitli olursa olsun, hepsinin ortak bir yanı vardır, o da özgün ve hatasız bir tarz oluşudur. Biz bu tanımlama ile ne demek istediğimizi çok iyi bilmekteyiz. Ancak bu çalışmanın ilk bölümlerinde, söz konusu özgünlüğü ve tarzı boşuna arayacağız. Hatta belki de onu çok zor ifade edebileceğiz. Konunun gelişiminin, ancak kökenlerine kadar geriye gidilebildiğinde anlaşılabileceği kesindir. Bu nedenle, gerçekten de olması gerekenin tohumlarını taşıyan, ancak onları henüz daha olgunlaştırmamış olan bir kültür dönemiyle başlamakta yarar görülmektedir.

1930'da, Bağdat'ta düzenlenen bir Arkeolojik Keşifler Başkanları Toplantısı'nda, bilimsel bilgimizin mevcut durumunun, Mezopotamya'nın erken tarihini, kültürlerinin özelliklerine göre tanımlanan dönemlere ayırmayı mümkün kıldığı konusunda ortak karara varılmıştır. Şekillerle ifade edilen kronoloji gibi bir şeyin yokluğunda, bu dönemlerin sırası, keşfedilen veya keşfedilebilecek şeylere tutarlılık ve anlam verecek bir tarihsel çerçeve sağlayacağı değerlendirilmiştir. Toplantıda alınan kararlar şu şekilde idi:

I. El Ubeyd. Bu evre, 1918 yılında Dr. H. R. Hall tarafından, büyük ölçüde bulunduğu Ur yakınlarındaki El Ubeyd'den sonra adlandırılan, kolayca tanınan bir boyalı çanak çömlek türünün kullanımıyla karakterize edilen bir dönemdir.

II. Uruk. Warka'daki Alman kazılarında, El Ubeyd çanak çömleğinin ortaya çıktığı tabakaların üzerinde yeni ortaya çıkan bir çeşit sade çanak çömlek türü ile karakterize edilmiştir. Warka, Sümer Uruk'u ve Eski Ahit Uruk yazarları tarafından adlandırılmış antik kentin bulunduğu yerin modern Arap ismidir; kazı alanı için modern ismini, belirli çanak çömlek türü ve tanımladığı dönem için Uruk'u, antik kent ve başkenti olduğu kralların hanedanlıkları için ise Erechadı kullanılmaktadır.

III. Jamdat Nasr. Dr. Langdon'ın çok ilkel bir resim yazısıyla yazılmış kil tabletlerle ilişkilendirilmiş çok renkli çanak çömlekler bulduğu Kiş yakınlarındaki küçük bir yerin adıdır. Bunlar daha sonra Ur'da ve Warka'da Uruk eşyaları üzerinde tabakalanmış durumda bulunmuştur.

IV. "Düz-dışbükey (PlanoConvex) Tuğla Dönemi", Sümerlilerin inşaatlarında, kenarları ve tabanı düz, ama üstü bir kek ya da adeta fırınlanmış bir somun gibi yuvarlak olan tuhaf şekilli bir tuğla kullandıkları bir döneme ilk olarak verilen isimdir. Şu anda *"Erken Hanedanlık Dönemi"* olarak adlandırmayı tercih ettiğimiz, Ur'daki Kraliyet Mezarlığı zamanını da kapsayan bu çok uzun dönem, Lagaş'ın erken dönem hükümdarları ve hemen hemen Akadlı Sargon'un saltanatına kadar Sümer Kral Listelerinde bulunan muhtelif hanedanları,Ur'un Birinci Hanedanlığını kapsamaktadır (M.Ö. 300'lerden kısa zaman öncesi).

V. Sargonid Dönemi. Sargon'un baskın kişiliği (*minimum kronolojiye göre M.Ö. 2528*), devletin en temel unsuru olarak, bir iç savaşlar ve kısa ömürlü hanedanlar döneminden sonra krallığın yeniden konsolidasyonunu ve Sami dili konuşan Akadların ortaya çıkışının görüldüğü bir çağı simgeliyor olabileceği düşünülmektedir.

VI. Lagaş'ın sonraki hükümdarları (*Gudea ve onun soyundan gelenler*) bizi doğrudan Üçüncü Ur Hanedanlığı'na götürmektedir. Bu muhteşem dönemden sonra, Sümer halkı ve uygarlığı Semitik Babil'de birleşmektedir.

Dört yıl önce bu şekilde oluşturulan sınıflandırma, böylelikle sonraki keşiflerle değiştirilmiş ve genişletilmiştir, ancak yine de erken tarihin ana hatları olarak geçerliliğini korumaktadır. Bu sonuç, daha sonraki çalışmaların doğruladığı ve bulunduğu dönemlerin Sümer sanatının gelişimindeki gerçek aşamalara tekabül ettiği gözlemler üzerine inşa edilmiştir.

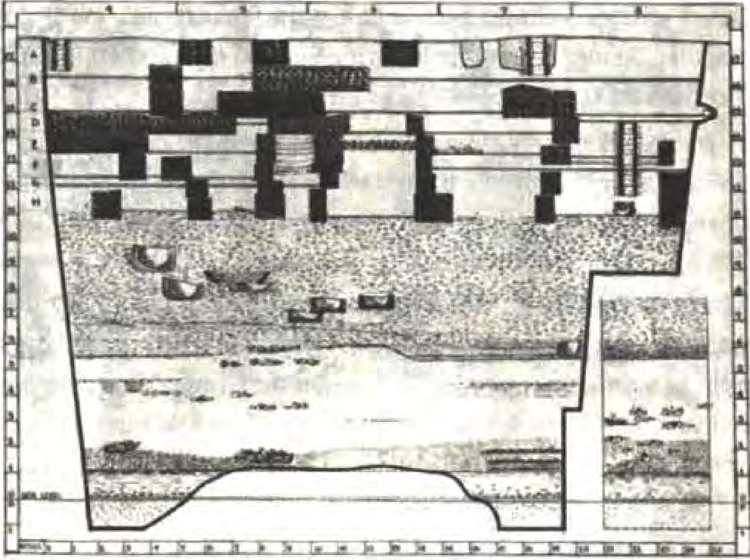
El Ubeyd kültürü, Güney Mezopotamya'daki en eski ve Fırat Deltası'nın kuruyan bataklıklarına ilk yerleşen göçmenlerin kültürüdür.

Ur'da, bakir toprağa kazılmış büyük bir çukurun kesiti (Şekil *1*) bu ifadenin dayandığı kanıtın şeklini açıklamaktadır. Çukurun en dibinde, şimdiki deniz seviyesinin altında, insanlığın yerleşimine uygun hale gelmeden önce, tüm ülkeyi kaplayan bataklığın dibi olan çürümüş bitki köklerinin kahverengi lifleriyle kaplanmış sert yeşilimsi bir kil tabaka bulunmuştur. Bunun üzerinde, kısmen nehir siltinden ama esas olarak bitkisel maddeden oluşan, kökleri kilde kalmış, kamışlarının gövdeleri ve yaprakları siyah, organik bir toprak kuşağı oluşagelmiştir. Buradaki yumuşak çamura kendi ağırlıklarıyla gömüldükleri için, dümdüz halde yatar durumda keşfedilmiş birkaç çanak çömlek parçasının, yakınlardaki küçük bir adaya yerleşmiş insanlar tarafından buralara fırlatıldığı düşünülmektedir.

Açık olan bir konu da, ilkel köyün tam ortasında değil, eteklerinde kazı yapıldığıdır. Kara toprak, deniz seviyesinden yukarılara çıkıldıkça rengi daha gri ve dokusu daha kaba hale gelmiş, bataklık ise bariz bir şekilde kurumuştur. Bu tabakanın yüzeyinde ev ve kulübe kalıntıları bulunmuştur. Çukurun bir ucunda üst üste bindirilmiş üç kat, makul uzunlukta bir yerleşim göze çarpmaktadır. Diğer ucunda kerpiç kulübeler ve tuğladan yapılmış ev kalıntıları görülmekte ve tüm alan çakmaktaşından yapılmış alet, edevat ve silahlar, el değirmenleri, ovalama taşları ve El Ubeyd'in boyalı çanak çömleklerinin artıkları ile doludur.

Evlerin enkazının üzerinde yaklaşık on bir ayak (feet) kalınlığında, suyla taşınan alüvyon birikintisi bulunmuş; bu bulgu, şehrin aşağı kısımlarını yok eden şiddetli bir selin geride bıraktığı maddi bir kanıt olarak değerlendirilmiştir. Bulgular kesinlikle tertemiz ve tek tiptir ve belki de kısa bir aradan sonra daha hafif şiddetli baskınların izlediği tek bir büyük su baskını sonucu çok hızlı bir

şekilde çökelmiştir. Tarihlerinin çok erken bir aşamasında ülkeyi tahrip eden felaketin, Sümerli yazıcılar tarafından kaydedilen tufan olduğuna dair çok az şüphe vardır. (bkz.syf. 14).



Tufan Çukuru (Flood Pit)

Bu alüvyon mezarlar daha sonra buraya yerleşenler tarafından kazılmıştır. Farklı zemin seviyelerinden kazılmış iki ayrı katmanda bulunmaktaydılar ve bu nedenle her ikisi de tufanın altındaki kalıntılardan daha sonra oluşmuş olsa da, tarih olarak birbirlerinden farklıydılar; ancak her ikisin de içerdikleri çömleklerden El Ubeyd kültürüne ait oldukları gözlenmiştir. Alüvyon tabakanın üzerinde, on altı ayak (feet) kalınlığında, kül ve kırık çanak çömleklerden oluşan devasa bir tortu içinde, bir çömlekçinin yarattığı eserlerden kalan ve nesiller boyunca bölgeyi işgal etmiş "*atıklar*" bulunmuştur. Bunlar arasında, tuğladan yapılmış ocak ve fırınlar, imalat esnasında sarf edilmiş, başarısız olmuş ve imalatçılar tarafından fire olarak atılmış kap kacak parçaları, gömülü olarak çeşitli seviyelerde

ortaya çıkarılmıştır. Tabakanın en alt kısmındaki çanak çömlek parçaları tek tip olarak El Ubeyd özelliğindedir. Daha yukarılarda Uruk Dönemi'nin karakteristik malzemeleri ile karışmış durumda ve ondan daha yukarılarda ise tamamen yok olmuş durumdadırlar. Çanak çömlek kalıntılarının yıllara sarih tabakalaşmasına ilişkin bulgular, iki mezar serisinin birbirine göreceli derinliklerinin verdiği ortak kabule karşı çıkmaktadır.

Bunların karşılaştırılması, El Ubeyd Dönemi'ni üçe ayırmamıza olanak sağlamaktadır. Ev kalıntılarının gösterdiği kültürel evre, El Ubeyd- I, mezarların alt serisi El Ubeyd-II ve üst serileri ise El Ubeyd-III'ü oluşturmuştur. Bölünme çizgileri elbette keyfidir (I'iII'den ayıran Sel baskını hariç) ve bu evreler, bir dejenerasyon sürecindeki aşamalar olarak gerçekten birbirinin içine geçmiştir; ancak bu sürecin ve aşamaları arasındaki farkın anlaşılmasının, Sümer tarihini anlamak için hayati önem taşıdığı değerlendirilmektedir.



2.a. El Ubeyd I Dönemi çanak çömlek örnekleri



2, b. El Ubeyd I Dönemi çanak çömlekleri üzerindeki dekoratif motifler

El Ubeyd'in deltadaki en eski kültür olduğu bilgisi, elbette ki yalnızca tek bir çukurun verdiği kanıta dayanmamakta, Ur'da kazılan diğer çukurlar ve diğer sitelerdeki çalışmalar tarafından desteklenmektedir. Kasaba harabelerinin ortasında bir kuyunun yerleştirildiği Warka'da, El Ubeyd enkazının muazzam bir birikiminin bakir topraklar üzerinde yıllardır istirahat halinde bulunduğu ortaya çıkartılmıştır. Bu durumda, işlenmiş metalin ilk örneği, yatağın tabanından en az otuz üç ayak yukarıda kaydedilmiş ve aradaki katmanlarda sadece taş aletlere rastlanmıştır. Ur'daki ElUbeyd-III mezarları metal nesneler içermektedir, ancak sel altında kalmış ev harabelerinde bunların hiçbirine rastlanmamaktadır. Bu nedenle, ElUbeyd I'in kültürü, bazı otoritelerin varsaydığı gibi, ya tamamen neolitikti, ya da en azından o dönemde metal nadiren

kullanılmaktaydı ve sonuçta bu denli ilkel bir kültürün başlıca anıtının çanak çömlek olması da son derece doğal bir çıkarımdır.

El Ubeyd-I'in çanak çömleği (Şekil 2) el yapımıdır; yani, ya tamamen elle yapılmış ya da döndürülen bir çark üzerinde üretilmiştir. Ancak doğal olarak kendi başına dönecek şekilde yapılmamıştır ve hareketi çömlekçinin elinin hareketinden daha hızlı değildir. Açık renkli, ancak içindeki kireç ve demir karışımı nedeniyle fazla pişme sonucunda yeşilimsi bir renge dönüşen kil oldukça ince taneler haline getirilmiştir. Kapların çeperleri genellikle son derece incedir, çömlekler çok düzgün şekillidir. Yüzey genellikle su ile ince ve pürüzsüz bir doku elde edilene kadar işlenmekte ve bazen üretilen kap, gövdeninkine benzer fakat ondan daha ince olan ince bir kil astar tabaka ile kaplanmaktadır. Süsleme, bazen mat ama daha sıklıkla parlak koyu bir çikolata kahvesi renginde hematik bir boya ile yapılmaktadır. Sıklıkla çok karmaşık olan tasarım, genellikle geometrik, ancak bazen bitki motiflerine dayanan basit öğelerden oluşmaktadır. Hayvan veya insan formları çok nadiren kullanılmakta ve daha çok kabaca çizilmiş ve tek renkle doldurulmuş sade siluetlerden oluşmaktadır.

Güney Mezopotamya'daki en eski çömlekçilik, birçok yönden vadinin şimdiye kadar üretilenlerin en iyisine karşılık gelmektedir. Tamamı malzemenin doğasına uygun, oldukça geniş bir şekil yelpazesiyle iyi pişirilerek üretilmiş, tüm sadeliğine rağmen, hayranlık uyandıran bir biçimde oluşturulmuş ve kesinlikle yapıldığı kabın yapısal hatlarına göre şekillendirilmiş bir tasarıma sahiptir. Aslında, dönemin teknik yeteneğine ilave olarak, sanatın olmazsa olmazı olan o biçim anlayışını ve süslemedeki farkı göstermektedir.

El Ubeyd'in boyalı avadanlıkları ele geçen tek bulgu değildir. Bunların ilk keşfi yapılmadan çok önceleri, Susa'da ve İran'ın diğer bölgelerinde, eski Elam'da, el Ubeyd'inkilere açıkça benzeyen boyalı malzemeler (Şekil 3, a) bulunmuştur. İkisi hiçbir şekilde tamamen aynı değildir. En erken dönem Susa çömlekçiliği ya

yavaş tekerlek/çark'ta, ya da normal çömlekçi tekerleğinde/çarkında yapılmıştır. Bir alanda üretilmiş olan ve oraya ait olan karakteristik şekiller, bir diğer alanda yeniden üretilmez. Süslemede kullanılan geometrik öğelerin kombinasyonları aynı değildir ve Mezopotamya'da çok nadir bulunan hayvan motifleri, Susa'da tasarımın öne çıkan figürleri durumundadır. Aynı zamanda ikisi arasındaki benzerlik de gayet açıktır. Sonuçta, El Ubeyd sanatının, Susa sanatından türediği ya da tam tersi olduğu iddia edilemese de, bunların bir ortak kaynaktan çıkan karşılıklı bağımsız dallar olduğu sonucuna ulaşmaktan kaçınılamayacağı aşikardır.

Yakın zamanda Sir Aurel Stein tarafından, benzer boyalı çanak çömlekler (Şekil 3, b) İran'ın doğusunda, Belucistan'da ve Hindistan sınırlarına kadar olan uzak bölgelerden ve hatta erken Mezopotamya ile ilişkilendirilmesi zor olan Mançurya'dan bile gelen eşyalar bulunmuştur. Burada Geç Taş Devri'nin sonunda, Arap çölünün Fırat Deltası'na döküldüğü sarp kayalık olan El Irak'tan, İran platosu boyunca Çin'in sınırlarındaki Elam'a uzanan büyük bir kültürel bölge tasavvur etmek uygun bir düşünce olacaktır. Haritanın (Şekil 5, *b*) gösterdiği gibi, İran kültürünün kuzeyde sınırlandırılmış olduğu, Anadolu'nun çok daha doğusuna yayılmış ve Anadolu'nun çoğunu ve Kafkasya bölgesini kucaklamasına rağmen bütün olarak "Anadolu" diye adlandırabileceğimiz başka bir saha tanımlanmaktadır. Bu dönem, boyalı eşyalar hariç, siyah, gri veya kırmızı, tek renkli bir çömlekçilik kullanımıyla ayırt edilmektedir.

Buranın guneyinde, Akdeniz'in Suriye kıyılarında üçüncü bir kültür bölgesi bulunmaktadır. Alt neolitik dönemde, İran'dan tamamen farklı, kumaş ve süsleme açısından çok renkli boyalı bir çömlekçilik sanatı vardı. Bu oluşumun El Ubeyd eşyaları ile örtüştüğü, ancak deltaya yabancı olduğu Musul bölgesine kadar doğuda meydana geldiği görülmektedir. Uris'te bulunan tek bir Kuzey Suriye çömleği parçası, kuzey veya kuzeybatı ile bir temas

gerçekleştiğinin eşsiz tanığıdır ve sadece iki alan arasındaki ayrımı vurgulamaktadır. Anadolu çömlekçiliğinin el Ubeyd-I seviyelerinde tek bir örneği yoktur. Sümer'in en eski sakinleri, İran'ın kültürel varlığına aittir. Aralarında Arabistan'dan gelen göçmenler, Batı çölünün kurumuş yaylalarından vadiye sızmış göçebeler olması kuvvetle muhtemeldir, ancak bunlar çok daha düşük bir kültür tipine aittir. Onlardan hiçbir kalıntı bulunamamış veya günümüze kadar sağlam kalmayı başaramamıştır. Vadi nüfusunun büyük bir kısmı ve aslında dünya sanat tarihi için önem taşıyan tek kısmı tamamen İranlı kökenlere sahiptir.

Sümer sorunsalını arkeolojik hatlar üzerinden çözmeye çalışan tek otorite olan Dr. Frankfort[1], El Ubeyd-I halkını, tarihi Sümerlerin doğrudan ataları ve Sümer uygarlığı ve sanatının yaratıcıları olarak görmüştür. "*Atalar*" konusunda kesinlikle haklılık payı vardır. Ancak, Ur Kraliyet Mezarlarında ve M.Ö. 3000'lerin yapıtlarında görmüş olduğumuz son derece göze çarpan gelişmelere baktığımızda böyle bir çıkarım yapmak imkansız görünmektedir. Zira tarihin akışı hiç bu denli düzgün işlememiştir.

Şekil 2'de gösterilen El Ubeyd ve Ur'dan alınan çömlekçilik örnekleri, El Ubeyd-I alt dönemine aittir. Bunun mukayesesini El Ubeyd-II ve III (Şekil 4 ve 5) mezarlarından çıkarılan buluntular ile yaparsak, her şeyden önce istikrarlı bir dejenerasyon olduğu görülecektir. Bu durumun kuşkusuz, nüfusun büyük bir bölümünü yok etmiş olan ve hayatta kalanların moralini zayıflatmış ve kaynaklarını yoksullaştırmış olması gereken tufan felaketinden, kısmen de Bölüm-II kapsamında ele alacağımız yabancı istilalardan kaynaklanmış olduğu aşikardır. Ancak sebepler ne olursa olsun, sonuçlar her zaman bellidir. El Ubeyd-I döneminde çanak çömleklerin çok büyük bir kısmı boyanmıştır, dekorasyon genellikle cesur ve özgür bir tarzı içermektedir.

---

1 H. Frankfort, Archaeology and the Sumerian Problem, Chicago.

Büyük kaplar çok geniş bir şekilde işlenmiş bitki desenleriyle süslenmiştir ve desen öğelerinin çok basit olduğu yerlerde bile süsleme oldukça zengin olup kap kacağın yüzeyinin büyük bir bölümünü kaplamaktadır. El Ubeyd-II'de (Şekil 4) tasarım yoksulluğu belirgindir, sınırlı sayıda motif monoton bir şekilde tekrarlanmaktadır, süsleme yapılan yüzeyin oranı minimuma indirgenmiştir. Düz yatay boya şeritleri, desenlerde tasarruf sağlamak ve bu durumu gizlemek adına iki katına çıkarılmıştır. El Ubeyd-III Dönemi'nde ise (Şekil 5.*a*) boyalı eşya çok nadir görülür (*hiçbir mezarda birden fazla örnek bulunamamıştır*); bulgulardan sadece bir tür (*fincan*) üzerinde bir süsleme görülmektedir ve o da düz renk bantlarıyla sınırlı kalmaktadır. Bu, çöküşün son aşamasının göstergesidir ve hemen ardından El Ubeyd'in boyalı çömlekçiliği sona erecek ve arkasında kendi neslinden hiçbir şey bırakmayacaktır.

El Ubeyd Dönemi'nin ikinci karakteristik ürünü, hem tufan felaketi öncesinde evlerde, hem de El Ubeyd-II mezarlarında bulunan el yapımı kil heykelcikler dizisidir. Bu heykelciklerde hem hayvan, hem de insan figürleri görülmektedir. Hayvanlar kabaca modellenmiş ve detaylar boya dokunuşlarıyla tamamlanmıştır. Nesneler kaba oldukları için de genellikle çalışılan hayvan hakkında olağanüstü canlı bir izlenim vermekte (Şekil 6, l, m) ve eğer daha iddialı bir tarzda işlenselerdi, çok daha ileri bir gözlem gücüne tanıklık edecekleri düşünülmektedir. İnsan figürleri (Şekil 6, a-e) çok daha dikkat çekicidir. Bu örneklere kayda değer bir özen gösterilmiştir. Vücutların modellenmesi, bazı basmakalıp abartılara rağmen, son derece yetenekli ve hoştur. Kafalar ise, bunun tam tersine, aşırı uzun kafatasları ve sürüngen özellikleri ile geri kalan kısımlarda oldukça farklı şekilde grotesktir.

Bu görünüm, sanat becerisi eksikliğinden kaynaklanan bir tesadüf değildir. Erken dönem mühürlerinde, insan figürlerinin kuşa benzer kafalara, gözler için sadece daireler ve içlerinde merkezi bir nokta olan ve belirgin bir gaga benzeri buruna (Şekil 69) sahip

olduğu, gözlemlenen bir gerçektir. Bu teknik çalışma koşullarının sonucudur aslında. Oymacı çok küçük boyutlarda, sert bir madde üzerinde, delici bir alet ve V şeklinde bir keski ile çalışmaktaydı ve bu, insan yüzünün göze çarpan özelliklerini göstermenin en kolay yoluydu; ama burada eseri yapan modelcinin kendi zevkine göre şekillendirebileceği ve işleyebileceği plastik kil vardır. Vücutlar kadar kafalara da özen gösterilmiş ve bunun yeteneksizlikle sınırlı olmadığı ev kalıntılarında bulunmuş olan, her biri farklı bir üslupla işlenmiş yüzleri yuvarlak ve yassı ve de kesinlikle insana ait iki heykelcik ile kanıtlanmıştır (*s. 6,f-h*). Dönemin figürlerinde rastlanan canavarımsı görünüm bilinçli bir tercihtir. Muhtemelen bu figürler bir tür şeytanı temsil eder. Ne kadar canavarca olursa, sanatçının yeteneği için o kadar çok kıymetli olduğu değerlendirilmektedir. Ancak tabii ki, tıpkı boyalı çanak çömlek devrinin şanlı bir şekilde sona ermesi gibi, pişmiş toprakların da bir sonu olacaktır. Kaba hayvan figürleri gerçekten El Ubeyd Dönemi'nden sonra da varlığını sürdürmüştür, ancak giderek daha kabataslak hale gelmişler ve ilk zamanlarda egemen olan küçük sanatsal iddialarını bile kaybetmişlerdir. İnsan heykelciklerine gelince, sonraki nesiller tarafından öyle yapılması bir yerde zorunluluk olsa da, küçük kil modeller imal edilmiştir. Bunlar genel olarak El Ubeyd I ve II Dönemleri'nin sofistike şeytan figürleri ile hiçbir ortak yanı olmayan şekilsiz grotesk örneklerdir.

El Ubeyd'in, o dönemin sanatsal iddiaları bize ulaşan neredeyse tek ürünü olan en karakteristik iki ürünü; daha iyi bir şeye dönüştükleri veya evrildikleri için değil, bir bozulma ve dejenerasyon sürecinin sonucu olarak ortadan kaybolmuştur. O zaman aklımıza hemen şu soru gelmektedir: Bunlar acaba herhangi bir şekilde Sümer sanatının konusuyla ilgili midir?

Sorunun yanıtı bizce gayet nettir: "*Evet*". Hepsi birlikte toplu olarak ele alındığında, çanak çömlek ve heykelcikler, gerçekten de ilkel, ancak önemli teknik becerilere, hayal gücüne ve yaratıcı bir

ruha sahip, belirgin bir beğeni ve dekoratif değerler duygusu gelişmiş bir insan topluluğunu tahayyül etmemizi sağlamaktadır. El Ubeyd-I Dönemi'nin, her ikisinin de ait olduğu İran kültürünün Susa-I döneminden daha erken bir evreyi temsil ettiğine inanmakta haklıysam, o zaman Elam vazolarındaki tasarımın üstünlüğü-ki kesinlikle daha üstündür-El Ubeyd halkının sanatsal büyüme tohumlarına sahip olduğunu ispatlamaktadır.

Çanak, çömlek ve heykelcikler zaman içinde ortadan kaybolmalarına rağmen, El Ubeyd halkı yok olmamıştır. Varlıklarına ısrarla devam etmişler ve "Sümerler" olarak bilinen ve içinde bu melez ırkın bulunduğu bir öğe oluşturmuşlardır. Kendi zanaatlarının, el sanatlarının tanıklık ettiği bu karışım niteliklerine katkıda bulunmuşlardır. Genel bir çıkarsama yapılırsa, eminiz ki, onlarsız Sümer tarihinin seyri çok farklı olurdu.

Ancak katkıları yalnızca ahlaki yönden değildir. Dehalarının bazı küçük çaplı ürünleri uzun uzadıya ele alınmıştır. Zira bu ürünler ırk hakkındaki bilgimizin çoğunu sağlamaktadır. Bunlar, yerli kültürünü bütün olarak kabul etmeye meyilli olmayan daha sonraki bir çağda bir yana bırakılmıştır. Ancak sanatlarının diğer kısımları Mezopotamya tarihi boyunca geliştirilmiş ve etkin olarak kullanılmıştır.

Tufan felaketinin yarattığı katmanın altında El Ubeyd I Dönemi'ne ait ev kalıntıları bulunmuştur. Bir yerde yassı dikdörtgen tuğlalardan yapılmış bir duvar parçası, başka bir yerde ise, tufandan önce yangında yok olmuş bir kamıştan yapılmış kulübenin sıvasından çıkan kil yığınları ortaya çıkarılmıştır. Ateş, kili, şeklini koruyacak kadar yeterlikte sertleştirmiştir. Kömürleşmiş siyah durumdaki her bir yığının bir tarafı, içindeki kamışların izlerini taşımakta, yanmış kırmızı durumdaki diğer taraf ise pürüzsüz veya düz ya da bazen dışbükey, bazen içbükey kavisli durumdadır. (Şekil 7. *a*)

Mezopotamya, dönemin inşaatçılarına saz (kamış), çamur ve en azından eski uygarlıklarda belirli bir miktarda kereste sunmuştur. Deltada taş hiç yoktur. Devrin çaresiz insanları, şimdi olduğu gibi, o zaman da kulübelerini sazlardan inşa etmişlerdir. Dikmeleri ve çapraz bağları oluşturmak için uzun gövdeleri birbirine bağlamış ve panelleri dokuma hasırla veya yan yana yerleştirmiş, onlara yeterli gelen yüzeyi veya bütün cepheyi çamurla sıvayabilecekleri kamış perdelerle doldurmuşlardır.

Bahsettiklerimiz, tufan öncesi kulübelere aittir. Ancak ilginç olan konu, düz yüzeyler kadar, eğrileri de o şekilde sıvanmıştır. Bu husus, inşa edenlerin, uyguladıkları dış kaplama ile binalarının çerçevesini örtmek bir yana, yapısal özelliklerini vurguladıkları anlamına gelebilmektedir. Çamurdan yapılan kulübeler (Şekil 7.b) kamış işinde olduğu gibi aynı panelli cepheyi sergilemektedir. Burada görüldüğü gibi, dönemin ve coğrafyanın zorladığı alışkanlıklar, moda oluşmasına neden olmuştur.

El Ubeyd inşaatçıları plastik çamurun yanı sıra, kalıplanmış tuğlalar da kullanmaktaydılar. Tuğla işçiliğine evrilen kamış kulübe, doğal olarak eğrilerin yerini alan dik açı oluşumlarıyla, ilerleyen zamanlarda, dini binaların ayırt edici ana özelliği olan sığ dekoratif payandalar sistemini ortaya çıkartmıştır. (Şekil *59, b*) Ur'un Üçüncü Hanedanlığı'nın şaşaalı günlerinde ve geç Babil İmpratorluğu'nun sonlarına kadar korunan geleneğin, ilkel bataklık sakinlerinin çamurla sıvanmış kulübesine kadar uzandığına dair hiç şüphe yoktur.

Ahşapta daha iddialı bir tür inşa etmek, aşağı yukarı aynı çizgileri, bilinen çamurla kalafatlanmış ve sıvanmış sağlam bir örgü oluşturmak için kamış demetleri yerine, yan yana yerleştirilmiş palmiye kütüklerinin kullanımı almıştır. Burada da dekoratif bir motif olarak Babil tarihinin sonuna kadar sürecek olan bir düzen başlamaktadır (Şekil 7, c). Kamış yapısından başka mimari formlar da türetilmiştir. Duvarın dikmelerini oluşturan çalı demetleri

içe doğru bükülebilmekte ve üstleri bir kemerle birbirine bağlanabilmektedir (*bunu erken dönem kabartmalarında görmekteyiz, (bkz. şekil 18, b) ve günümüzde uygulanmaktadır*) ve üzerlerine hasır serilmiş bu tür bir dizi kemer, tonozlu bir oda oluşturulmaktadır. Çamur kaplı kamış yapıdan, çamur tuğlaya geçmek zor bir adım olmamıştır ve kraliyet mezarlarının kemerlerinin ve tonozlarının kökenlerini buradan almış olabilecekleri değerlendirilmektedir.

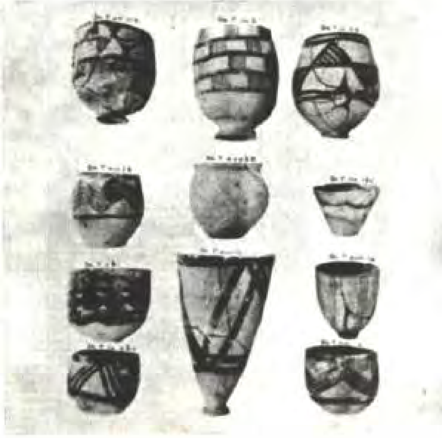
Palmiye ağacının yöreye özgü olduğu bir ülkede, insan bunu sütun olarak kullanmaktan pek kaçınamaz; Mezopotamya'nın ilkel insanlarının bu kadar bariz bir kolaylıktan faydalandıkları gerçeği, eğer bunu destekleyecek hiçbir kanıt olmasaydı bile makul bir varsayım olurdu, kaldı ki bu konuda yeterince kanıt var. Yaklaşık M.Ö. 1950'li yıllarda Larsa Dönemi'nden kalma bir binada, yüzeyi, palmiye gövdesinin dokusuna uygun olarak yeniden üretilmiş, üçgenlerle kabartma şeklinde kalıplanmış kerpiç bir sütun bulunmuştur(*Şekil 57.b*). M.Ö. 3000 dolaylarında Ur'un Birinci Hanedanlığı'na ait El Ubeyd Tapınağı'nda keşfedilen sütunların üçgen şekilli mozaiklerinin de aynı motivasyon ile yapıldığına şüphe yoktur. Bunlar aslında palmiye kütüğünden yapılmış dikmelere uygulanmışlardır (Şekil 28.a) ve Uruk Dönemi'nin başında yapılan sütunların kullanıldığını bildiğimize göre, daha basit bir biçiminin en azından El Ubeyd-I döneminin mimarlarınca aşina olunduğundan artık emin olabilmekteyiz. Bu döneme kadar olan süreçte, en azından temel biçimde, Erken Hanedanlık Dönemi'nde tamamen gelişmiş olarak görülen çeşitli mimari prensiplerin izlerini sürmek mümkün görülmektedir. Tabii ki yaptıkları keşifler için eski İran sermayesine de hak ettikleri itibarın verilmesi gerekmektedir.

El Ubeyd I Dönemi'nin binaları da süslemeden yoksundu. Evlerin kalıntıları arasında, kurşun kalem şekline benzer, pişmiş topraktan küçük, küt uçları bazen kırmızıya veya siyaha boyanmış, bazen düz bırakılmış, ince koniler bulunmuştur. Bunlar duvar mozaikleri için kullanılmıştır. Hiçbiri yerinde değildir, zira o zamana

ait hiçbir bina hayatta kalamamıştır, ancak binalarda kullanılmış oldukları, aynı tekniğin daha sonraki tarihli örnekleriyle ispatlanmıştır. Warka'da yüksek basamaklı bir platform, kalıplanmış tuğlalarla değil, yığma çamurla inşa edilmiş gerçekten yapay bir tepe, Uruk döneminin başlangıcına ait ve El Ubeyd'in sonraki evreleriyle örtüşen ilkel bir yapı olarak tanımlayabileceğimiz bir Zigurat kulesi günümüze kadar sağlam şekilde kalmıştır. Payandalı duvarlarının üst kısmı, vazo gibi içi boş, kerpiç sıvaya batırılmış büyük kil konilerden yapılma bir mozaikten oluşmuş panellerle süslenmiştir; kenarlarındaki beyaz halkalar ve içlerindeki siyah gölgeler çok çarpıcı bir süsleme oluşturmaktadır (Şekil *8, a*). Bu durumda, iç dolgunun ölçüsü, binanın yüksekliğine göre belirlenmektedir. (*Çok uzaktan bakıldığında, küçük masif koniler etkisiz kalırdı ve aynı zamanda kullanılan oyuklar, bir yerde rengin yerini almaktadır.*)



3.a. Susa I Çömlekçiliği



3.b.Belucistan Çömlekçiliği



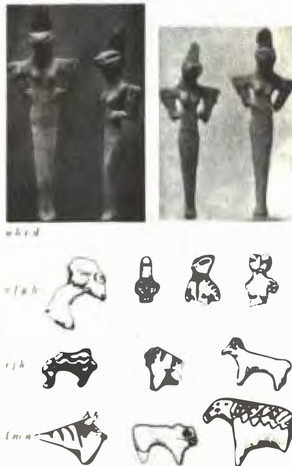
4. EL Ubeyd-II Çömlekçiliği



5. a. El Ubeyd III Boyalı Kap



5b. Anadolu'nun alt neolitik kültür illerini gösteren Yakın Doğu'nun kültürel haritası. Kuzey Suriye ve İran platosu



6. Kilden heykelcikler El Ubeyd I ve II

İlk olarak İngiliz gezgin Loftus tarafından yetmiş beş yıl önce keşfedilen ve şimdi Alman misyonu tarafından kazılan Warka'da bulunmuş başka bir binada, Uruk Dönemi'nin daha sonraki bir aşamasından gelen küçük koni tekniğinin bir örneği elimizde bulunmaktadır. Kereste veya kamış örgülerden oluşan arkaik tarzda yarım sütunlarla süslenmiş bir duvarla çevrili oldukça büyük bir avlu vardır ve bir ucunda sütunlu bir salonun bulunduğu alçak bir terasa çıkılmaktadır (Şekil 8.b). Çatısı en az sekiz ayak çapında çift sıra kerpiç sütunlarla desteklenen bu olağanüstü binada ki sütunlar, terasın cephesi ve avlu duvarının tamamı, El Ubeyd-I Dönemi'nin yıkıntılarında bulunan kurşun kalem benzeri küçük konilerden oluşan kırmızı, siyah ve beyaz bir mozaikle kaplanmıştır (Şekil. 9)Her bir yarım sütunda kullanılmış desen bir diğerinden farklıdır. Platforma bakan cephenin kabartma sütunlarla çerçevelenmiş panelleri zarif tasarımlarla doldurulmuştur (Şekil 8, b). Boyalı çömlekçilik örneğinde olduğu gibi, kullanılan öğeler basit, zikzak, üçgen ve baklava şekillerindedir, ancak bunlar çok karmaşık çeşitlilikte bir süsleme düzeninde birleştirilmişlerdir ve kullanılan renkler şimdi solmuş olsalar da, yarattıkları genel etki harikulade bir şekilde zengindir. Uygulanan teknik ve görünüşe göre desenler de geleneksel olduğu sürece, bu Uruk sarayı bize El Ubeyd Dönemi'nin en iyi binalarının neye benzediği konusunda çok iyi fikir vermektedir.

Kil konik mozaiği ilk bakışta acemice bir süsleme yöntemi gibi görünebilir ve uygulanması kesinlikle zahmetli bir metottur. Ancak bunun yanında övünç duyulacak telafi edici nitelikleri vardı ki, o da çok basit olmasıydı. Uygulanacağı duvarların çamurla sıvanması ve bunun için de bir tür sıva malzemesi gerekliydi ve o devirde mevcut tek malzeme de çamurdu. Çamur, uygulanan rengi kötü gösterir, emer ve kısa süre içinde solar, bu nedenle boya uygulanmasının başlangıcından itibaren yetersiz kalmakta ve sürekli olarak yenilenmeyi gerektirmekteydi.

Warka'da, Jamdat Nasr Dönemi'ne endekslenen bir duvar resmi örneği bulunmuştur. Bulgu, bir iç duvar olmasına rağmen, duvarda üst üste bindirilmiş renk katmanları, bize, ne sıklıkta onarılması gerekmiş olduğu hakkında fikir vermektedir. Dış duvar uygulamalarında da süslemeler gerçekten çok kısa ömürlü olmaktaydı.

Ancak birbirine yakın döşenmiş pişmiş kil konileri neredeyse su geçirmez bir kaplama oluşturmuş ve üzerinde daimi dekorasyon sağlayarak duvarları korumuştur. Bu nedenle koni mozaikleri çok uzun yüzyıllar boyunca kullanılmıştır.

Artık burada, El Ubeyd halkının, Sümer sanatına ve uygarlığına doğrudan sağladığı katkı rahatlıkla görülebilmektedir. Sağlanan bu katkının belirgin biçimi üzerinde ısrarla çalışmanın gerekli olduğunu değerlendirmekteyiz.

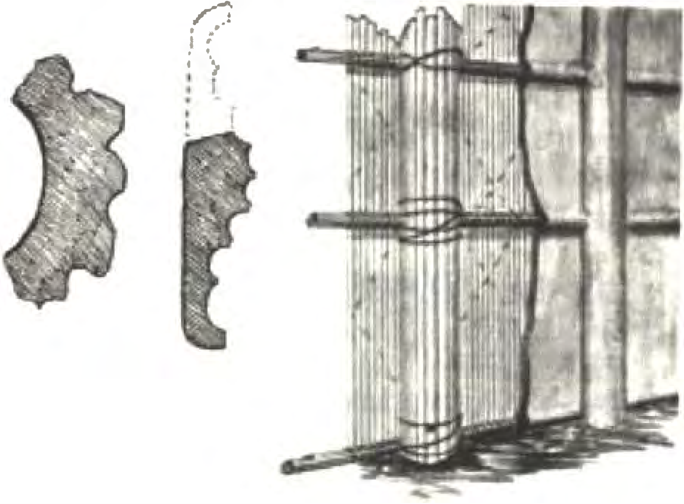
Daha önce de vurguladığımız gibi, Doğu'nun birçok bölgesinde muadili veya benzerleri olan El Ubeyd-I Dönemi'nin boyalı çömlekçiliği İran kültürünün tanınmış kaynaklarına aittir. Bu nedenle, Ur'da yapılmış bir El Ubeyd I Dönemi kabı, aynı zamanda örneğin Belucistan'da da imal edilmiş olabilir. Fırat Vadisi söz konusu olduğunda, bunun nedeninin ve kökeninin tamamen rastlantısal olduğu düşünülmektedir. Ama o kabı yapan yaratıcı zekâ, Fırat Vadisi'ndeki mimariye uygulandığında, yerel kaynakları tamamen benimsemiş ve onlardan sonuna kadar faydalanmıştır. Daha sonraki çağlar, hangi yabancı âdetleri getirirse getirsin, El Ubeyd'i inşa edenler tarafından bir zamanlar belirlenmiş olan çizgilerden kesinlikle ayrılamazlardı. Zira sanatları topraktan büyümüştür ve vadinin bizzat kendisinin bir parçasıdır. İnsan, doğanın kendisine sunduğu hammaddenin imkanlarını çoktan tüketmekteydi ve doğadan yapılan her şey, zamanla herkesin kalıcı mülkiyeti haline gelmiştir.

Mezopotamya'nın mimari başarılarını temsil etmek, hiç de küçük bir şey değildir, ancak El Ubeyd halkının Sümer sanatı üzerindeki etkisini kesin somut kanıtlarla kanıtlayabileceğimiz başka bir alan da bulunmamaktadır. Bu, yalnızca kalıntılarının azlığından kaynaklanmamaktadır. Zira daha önce de belirttiğimiz gibi, en karakteristik kalıntılar daha sonraki çağlarda temsil edilmemektedir. Daha da ötesi, Sümer sanatı melez bir ırkın ürünüydü ve çoğu İranlı olmayan unsurlara kadar doğrudan izlenebilmektedir. İranlılar, güzellik yaratan bir yeni buluş, ya da manevi tutkunun tekelini ellerinde tutmamışlardır. Ancak çamur ve kil üzerinde yapmış oldukları mütevazı çalışmalardan, paylaştıkları büyük medeniyete ayak uyduramamış bir akıl düzeyini bir şekilde anlayabilmekteyiz.

Bölüm I Üzerine Not

"*Ur kazıları Cilt I, El Ubeyd*" kapsamında bahsedilen El Ubeyd'de keşfedilmiş boyalı çanak çömlekler ve Ur'daki derin çukurdaki mezarların hikâyesi, aynı seride, "*Cilt. IV, 'Arkaik Dönemler*" kapsamında kısaca ele alınacaktır. Konuya ilişkin bir ön rapor "*Antiquaries Journal, Cilt X, 4, 1930*" kapsamında bulunmaktadır.

Susa çömlekçiği, J. de Morgan ve R. de Mecquenem tarafından, Paris'de, 1912 yılında çıkartılmış "*Delegation en Perse, Memoirs, XIII, 'La Ceramicepeinte de Suse* " ve yine Paris'de 1928 yılında R. de Mecquenem tarafından hazırlanan "*XX La Ceramiquepeintearchalque en Perse*"adlı kaynaklarda incelenebilir. Belucistan çömlekçiliğine ilişkin bana ait örneklemeler, Sir Aurel Stein'ın, "*Journal of the Royal Anthropological Institute, LXIV* (64)" sayısındaki 1934 tarihli "*Hint-İran Sınır Boyları*" Huxley Memorial konferansından alınmıştır. Erken Sümer sanatının eleştirel bir açıklaması L. Legrain tarafından "*Gazettedes BeauxArts, VImePeriode, VIII, Ekim, 1932*" sayısında "*L'art Sumerien Archaique*" kapsamında ele alınmaktadır. Çeşitli türlerin karşılıklı ilişkileri, H. Frankfort tarafından "*Royal Anthropological Institute Occasional Papers, No. 6 ve 8*" kapsamında ve "*In Archeologyandthe Sumerian Problem, Chicago, 1932*" başlığı ile tartışılmıştır.



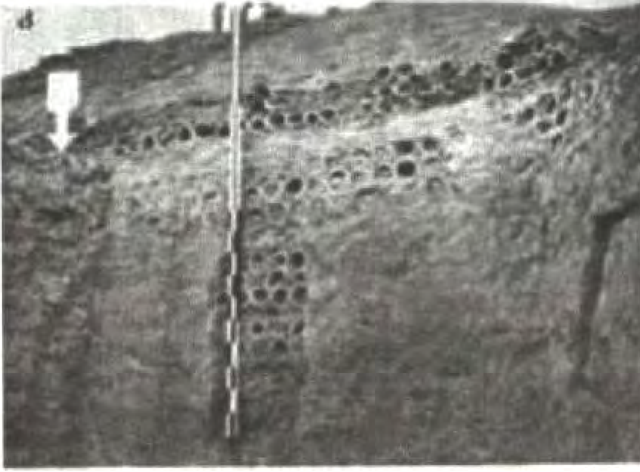
7. El Ubeyd I dönemine ait kamış ve kil mimarisi

a. Taşkın Çukurundan alınmış kil sıva kesiti

b. Çamur sıva ile yapılmış bir kamış kulübenin rekonstrüksiyonu



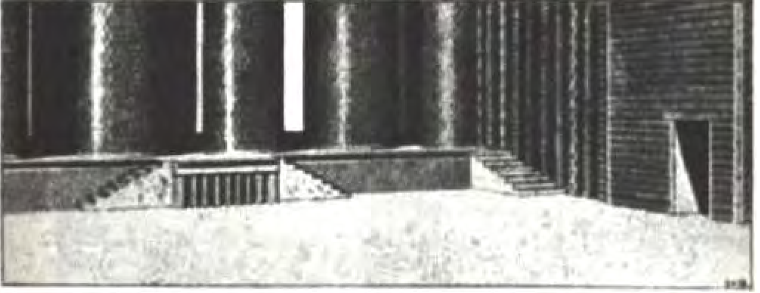
7.c. Yarım sütunlarla dekore edilmiş bir duvar. M.Ö. 7. Yüzyıl



8. a. Warka
Arkaik Zigurat,
Sıvaya gömülü kil çömlek süslemeli



8. b. Warka .
Sütunlu bina kaidesi üzerindeki konik mozaikler



8.c. Warka
Sütunlu salon cephesinin rekonstrüksiyonu
Uruk Dönemi

II

Uruk ve Jamdat Nasr Çömlekçiliğin Gelişimi. Taş Oymacılığı

Bu dönemin bir Uruk Dönemi olduğuna dair ilk kanıt Warka'da yapılan kazılardan gelmiştir. Jamdat Nasr kalıntılarının altında, Anadolu menşeli olduğu kabul edilen kırmızı ve siyah veya siyahımsı-gri monokrom çanak çömlek parçaları bulunmuştur. Mezopotamya'daki El Ubeyd Dönemi'nden bu konuda herhangi bir bilgi mevcut değildi, ancak Küçük Asya'da ve en batıda Truva'nın yerleşim yeri olan Hisarlık'ta benzer bulgular bilinmekteydi.

Malzemeler (Şekil 10), ne kadar basit olurlarsa olsunlar, kesinlikle daha az ayırt edici veya karakteristik değillerdir. Üzerindeki kırmızı rengin, kabın tüm yüzeyine uygulanan hematik yıkamadan kaynaklandığı değerlendirilmiştir; ya mat ya da cilalıdır. Donuk kırmızı boya, bilahare yarı parlak hale gelmekte ve yoğun bir renk tonu almaktadır. Nispeten nadir olan siyah veya gri renkli malzeme, daha "*kontrollü bir fırında*", yani kil'e nüfuz eden ve onu renklendiren karbon dumanlarını tutacak seviyede sönümlenmiş bir fırında pişirilmiştir. Her iki tip üretim de tekerlek sisteminde yapılmıştır.



9. Pişmiş toprak konik şekillerden oluşan bir sütunlu duvarın mozaik parçası. Warka, Uruk Dönemi

Uruk Dönemi'ne ait çömlekler, sonradan Ur'da El Ubeyd-II-III Dönemleri'nin ait malzemelerle karışmış ve nihayetinde onların yerini almış olarak bulunmuştur. Yine Warka bölgesinde düzgün ve iyi bir şekilde tabakalanmış bir katman içinde, hemen yukarısında ancak bu yakınlığa rağmen El Ubeyd-II çanak çömlek parçalarıyla karışmamış bir şekilde açığa çıkartılmıştır. Ardından, daha yüksek bir tabakada, El Ubeyd-III parçalarıyla karışmış halde bulunmuş ve onun da yükseğinde, sadece kendi dönemi ile kullanımda kalmış ve sonunda El Ubeyd çömleği tamamen yok olmuştur. Gerçeklerin

en olası açıklaması, Kuzey'den gelen yabancı işgalcilerin deltayı silip süpürdüğü şeklindedir. En başta, bölgeyi fetheden fatihler olarak yaşlı nüfustan neredeyse uzak durmuşlar, sonra yavaş yavaş onlarla karışmışlar ve en sonunda kendi kültürlerini herkese, en azından seramik alanında empoze ederek El Ubeyd sanayisini ortadan kaldırmışlardır.

Bu bilgi, Ur kentinde Jamdat Nasr Dönemi'ne ait bir mezarlıkta yapılan kazıların, soruna yeni bir ışık tutana kadar olan süreç boyunca geçerli kalmıştır. Bu mezarlarda dönemin bilinen üç renk boyalı çömlekleriyle yan yana, orijinal kökenleriyle bağlantılı olmayan başka malzemeler bulunmuştur. Bunlar arasında, Anadolu'da bulunmayan, ancak Mezopotamya'da kullanılan taş kaplardan ödünç alınmış olan (Şekil *10, örnekler d ve e*) Uruk Dönemi'nden kalmış, Anadolu'ya ait malzemelerinin, geldikleri yeni evlerinde, daha önce hiç etkilenmedikleri ve burada karşılaştıkları yeni akımlarla modifiye edildiklerini gösteren Anadolu tipi örnekler yer almaktadır (örn. Şekil *14.b.*). Onlara ilave olarak, kırmızı yatay boyalı şeritlerle süslenmiş pürüzsüz ince taneli pembe kilden küçük kaplar, omuz kısımlarında kabaca kırmızı boyayla düz veya kavisli çizgilerle çizilmiş desenlere sahip kaba kırmızı veya devetüyü renginde, kilden yapılmış daha büyük kaplar (Şekil. 11. a), çizgi cilalama metodu ile süslenmiş kaplar gibi başka tip örnekler de bulunmaktaydı.

Aralarında, daha kaba gövdeli kil ile kontrast oluşturacak şekilde aralıklı düzgün ve parlak cilalı çizgiler ve *"rezerve (ayrılmış) astar"* tekniği ile bezenmiş kaplar (*Plaka 11, c*) mevcuttu. Burada, çömleğin tamamının önce ince bir astarla kaplandığı ve daha sonra gövdeyi ortaya çıkarabilmek maksadıyla kısmen silindiği, ardından renk ve doku kontrastı ile göze batmayan ancak etkisiz olmayan bir süsleme usulü kullanılmıştır.

Bu sonraki dönem türlerin hiçbirisi, Jamdat Nasr ürünlerine hiçbir şekilde benzememektedir. Hiçbiri Jamdat Nasr Dönemi'nin

bizzat kendisinde açığa çıkartılmamıştır. Hiçbirisi Anadolu'da bilinmemektedir. Ancak tümü Kuzey Suriye'de, Karkamış bölgesinde bulunmuş (Şekil 11, b ve d) ve dahası, kendi başlarına değillerdir.



a. Düz kırmızı eşya



b. Daha derin kırmızı tasarımlı cilalanmış kırmızı eşya



c. Siyah renk baskın eşya



d. e. Siyah cilalı eşya, Açık gri cilalı eşya

10. Uruk tipi çömlek örnekleri



a. Ur dönemi kırmızı boyalı eşya



b. Karkamış, Kırmızı boyalı eşya



c. Ur dönemi eşya



d. Karkamış dönemi eşya

11. Kuzey Suriye'den Ur ve Karkamış bölgelerinden Çömlek Örnekleri

Şekil 12.a'da çeşitli metal türleri, iki parçalı bir kalıptan dökülmüş yuvalı bir balta, bir demir mızrak, delikli gövdeli düz ve kavisli iğneler, yuvarlatılmış veya raket şekli verilmiş başa sahip, Sümer sanatı ve Karkamış sanduka mezarlarında çok erken bir dönemde ortaya çıkmış iğneler, Uruk ve Jamdat Nasr Dönemleri'ne özgü,

erken dönem Kuzey Suriye örnekleriyle mukayese edilebilecek kaymaktaşından bir hayvan formu vazo görülmektedir. Gün ışığına çıkartılan bu bulgular doğrultusunda, elimizde,Anadolu'dan gelen istila hareketi ile birlikte, aşağı nehir vadisi üzerindeki etkisi Anadolu'dan daha az olmayan bir Suriye istilasının da olduğuna dair açık delililer bulunmaktadır.

Konu, boyalı çömleklerin ilk kez bulunduğu Jamdat Nasr'da, daha sonraki zamanların çivi yazısıyla değil, görünüşe göre, resmi yazının zaman içinde evrimleştiği, orijinal, resimsel (piktografik) işaretlerle yazılmış kil tabletlerle ilişkilendirilmiştir. Bu ilkel yazının mucitlerinin Jamdat Nasr halkı olduğunu varsaymak son derece doğaldır. Warka'da, Uruk Dönemi'ne ait benzer tabletler keşfedilmiş ve başlangıçta Jamdat Nasr'a özgü olduğu düşünülen taşa oyulmuş hayvan vazolarının yanı sıra, daha eski bir döneme ait olduğu tespit edilen çeşitli sanat biçimleri bulunmuştur. Jamdat Nasr Dönemi'ne ait olabilecek kalıntılarla gösterilen medeniyetin, daha Jamdat Nasr Dönemi başlamadan önce geliştirilmiş olduğu ve şekillendiği açıkça ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, Ur'da kazılan Taşkın Çukuru'nda (*Flood Pit*) (*bkz. Şekil 1*), bugün Suriye'ye özgü olarak tanımlayabileceğimiz çanak çömlek türleri; büyük çanak çömlek yığınları içinde El Ubeyd ve Jamdat Nasr arasındaki katmanı oluşturan Anadolu'ya özgü modellerle karışmış olarak bulunmuştur. Mezarlarda olduğu gibi, Jamdat Nasr ile ilişkilendirilmektedirler ve her ikisi de (*ve özellikle "rezerve astar' [Reserved Slip] malzeme*) üç renkli çömlekler kullanımdan kalktıktan sonra da moda olmaya devam etmişlerdir.

Anadolu modeli daha erken gelmiş gibi görünmektedir, ancak onu oldukça kısa bir süre sonra Suriye modeli takip etmiştir ve Jamdat Nasr Dönemi malzemeleri, bu iki tipin üzerine, ülkenin seramikleri üzerinde kalıcı bir etki yaratmayı başaramayan, adeta yabancı ve nispeten kısa ömürlü olmuş bir davetsiz misafir olarak eklenmiştir.

Jamdat Nasr'a gelince, Ur'daki mezarlık kazısı bizlere en önemli ipucunu vermektedir. El Ubeyd-I çömleği, İran kültürünün doğuya yayılan bir kolunu temsil ettiğine ve Susa bölgesinde "*Susa-I*" olarak bilinen oldukça etkileyici çömlekler ürettiğine dikkat çekilmektedir. Mezopotamya'daki Uruk Dönemi'ne tekabül eden daha sonraki bir zamanda, Susa'da, bazen tek renkli, bazen üç renkte boyanmış, yabancı etkilerle modifiye edilmiş eski İran stilini gösterir bir çömlek (Şekil 13. *b*) bulunmuştur. Jamdat Nasr'ın normal üç renkli çömleği (Şekil *12, b, c*) bu eşya ile biraz benzerlik göstermektedir, ancak bu benzerlik, aradaki herhangi bir bağlantıyı kesin hale getirecek kadar yakında değildir. Ama mezarlarımızdan birinde kremsi astar üzerine siyaha boyanmış, tamamı '*Susa-II*' tarzında, desenli bir vazo (*Plaka 13. a*) çıkartılmıştır.

Özellikle düz renk ve taramalı şekillerle modellenmiş kuş motifinin doğrudan Susa'dan gelmiş olabileceği değerlendirilmekte ve izole bir örnek olmasına rağmen soruyu çözmek için yeterli bir kanıt gibi görünmektedir. Elam, modern Pers ülkesi, kuzeybatıdan güneydoğuya uzanan paralel sıralarla bölünmüş, iletişimin zor olduğu dağlık bir ülkedir. Ancak geç bir tarihte, merkezi bir hükümet, tecrit edilmiş vadilerde yaşayan kabileleri siyasi bir birliğe bağlamayı başarmıştır. Bu gerçekleşene kadar kültürel ilerleme çok yavaş olmuştur. Elam, uygarlık açısından her zaman Sümer'in gerisindeydi ve hepsi nihayetinde ortak bir sermaye'ye ait olsa da, her bir toplumun az çok birbirinden bağımsız hatlar boyunca ilerlemiş oldukları değerlendirilmektedir. Susa ile olan ilişkisi gayet net olsa da, örneğin Kuzey Elam çömleklerinin Susa'dakilerle aynı olmasını beklemek yanlış bir değerlendirme olacaktır. Ne Sümer'in kuzey komşusu Anadolu, ne de kuzeybatı komşusu Suriye, Jamdat Nasr çömlekçiliğine herhangi bir benzerlik sağlayamadığından, doğuya veya kuzeydoğuya bakmak gerekmektedir.

Doğudaki Susa, aynı anda hem benzerlikler hem de farklılıklar sunduğundan, sadece kuzeydoğuda kalacaktır ve eğer Kuzey

Elam, Jamdat Nasr istilacılarının memleketi olarak alınırsa, onları tanımlayabildiğimiz tek sanat ürününün karakteri tatmin edici bir şekilde açıklanabilecektir. Sümer sanatının gelişimi için bu çok önemli ve kritik bir dönemdir ve bu dönemin tarihi, arkeolojik kanıtların onu yeniden inşa etmemize izin verdiği kadarıyla birinci derecede önem arz etmektedir.

El Ubeyd'in toprağından büyümüş eski İran kültürü, yaşanan tufan tarafından harap edilmiştir. Köyleri yok edilmiş, ekili alanları harap olmuş, nüfusunun büyük bir kısmı silinmiştir. Yüksek tepelerde konuşlanmış şehirler hayatta kalmıştır. Ancak yaşanan



12. a. Sumer ve Kuzey Suriye'den karşılaştırmalı nesneler





12. b. c. Jamdat Nasr Üç Boyalı Çömlekler



13. a. Ur Dönemi'nden Kuş Motifli bir Jamdat Nasr Kabı



13. b. Boyalı Kap Kacak

felaket El Ubeyd ırkını fiziksel olduğu kadar, manevi olarak da zayıflatmıştır. Şimdi, harap ve yarı yarıya boşalmış vadiye, kuzeyden ve kuzeybatıdan, iki ırmağın akış rotasını izleyerek ikinci bir sel felaketi gelmiştir; ancak bu defaki, sulardan değil, insanlardan oluşan bir seldi. Bu insan akını, Dicle Vadisi'nin aşağısında, muhtemelen Küçük Asya halkını, Orta Fırat'tan ise Suriyelileri ilerletmiştir. Delta ülkesi, üç büyük erken dönem kültürünün, İran, Anadolu ve Kuzey Suriye'nin birleşeceği ve yeni bir ırk oluşturacağı bir eritme potası (Şek*il* 5.*d*) haline gelmiştir. Uruk Dönemi'nin bitiminden önce, kaynaşma süreci tamamlanmış, Sümer ırkı artık ortaya çıkmış ve Sümer sanatı kendine özgü karakterini kazanmıştır. Nehir vadisinin içine doğru parsellenmiş şehir devletleri, gerçekten de sahip oldukları bağımsızlıkları sayesinde, bize ulaşan kalıntılarda bile tanıyabileceğimiz belirli özellikleri geliştirmiş veya korumuşlardır.

Ancak, bu tür küçük farklılıklar yoluyla adı "*Sümer*" olan temel ruh algılanabilecektir. Kitabın ilk bölümünde verilen, sütunlu salonu ve mozaik kaplı duvarları ile Warka'daki hayret verici özellikteki

saray, Uruk Dönemi'nde bu karma nüfusun ne düzeyde bir uygarlık ve sanat seviyesine ulaştığını bizlere göstermektedir. Diğer alanlardaki başarıları, çoğunlukla, elimize ulaşan yetersiz kalıntılardan veya aslında daha sonraki tarihlere ait, ancak Uruk çağının formüle ettiği geleneklere göre biçimlendirilmiş nesnelerden çıkarılmalıdır.

Genel itibarla inşa ettikleri binalarına layık oldukları görülmektedir. Tabii ki çağın dinamikleri kendisini göstermiş ve güzel vaatlerle dolu bir uygarlığın üzerine, Elam tepelerinden istilacı kabileler inmiştir. Jamdat Nasr halkı, İran kökenli olarak, orijinal el Ubeyd soyuna benzerlik göstermekteydi ve bu soydan onun melez nüfusuna dahil olan Sümer halkı, İran kültürünün ihtiyaç duyduğu kadarını türetmiştir. Üstelik dağlılar her zamanki gibi cesur ve güçlü savaşçılardı ama medeniyet konusunda ova insanlarının çok gerisindeydiler. Kendilerini nehir vadisinin efendisi haline getirebilmiş olsalar da bölgenin sanatına hiçbir katkıda bulunamamışlardır.

Onların ayırt edici özelliği olan boyalı çömlekçilik dışında, Jamdat Nasr ırkının etkisini tanıyabileceğimiz hiçbir şey bulunmamaktadır; ancak her antik yerleşim yerinde bu yabancı malzemenin aynı şekilde bulunması, ülke toprakları üzerinde genel bir kontrol uyguladıkları anlamına gelebilmektedir. Bu dönemden kalma bazı çamur kavanoz tıpaların üzerindeki mühür izleri, eski şehir devletleri sisteminde hüküm sürülenden daha büyük bir birlik derecesini ima etmiş gibi görünen şehirlerin listesini vermektedir.

Listelerle ilgili bir Sümer hanedanının olağan unvanının parçası olan "*dünyanın dörtte biri*" anlamına gelen daha sonraki ideogramın kökeni olabilecek bir tetraskelon (Dörtlü iskelet) (Şekil 68, l,m,n) denen ilginç bir işaret vardır. Eğer anlamı ile uyumlu ise, bu durumda Sümer ülkesini yöneten tek bir derebeyi olması gerektiği değerlendirilmektedir. Jamdat Nasr Dönemi daha sonraki dönemde yaşamış yazıcılar tarafından "*Kiş'in İlk Hanedanı*" olarak adlandırılan döneme karşılık gelmektedir. Jamdat Nasr gerçekten de eski savaşan devletlerde siyasi birliği zorunlu kıldıysa, maneviyat

açısından da katkısı hiç de az olmamıştır. Bu sayede kalkınmanın istikrarı güvence altına alınmış, ancak zorunlu da olsa birlik, bir ırk haline dönüşen bu öz bilinci doğurmuş ve sonrasında bir millete dönüşmüştür.

Modern şarap şişelerinin mühür mumları üzerinde bulunan damgalara çok benzerlik arz eden büyük depolama kavanozlarının kapaklarını sabitleyen kil topaklarına damgalanmış çok sayıda mühür baskısı, zamanın sanatına ilginç bir ışık tutmaktadır. Bazılarının üzerinde yazı, bazılarında ise çeşitli şekillerdeki tasarımlar bulunmaktadır. Yazı, hâlâ piktografik veya yarı piktografiktir. Pratik kullanım için daha resmi bir yazı geliştirildikten sonra eski olan stil, dekoratif amaçlar için muhafaza edilmiştir. İşaretler ise, diğer motiflerle; genellikle, insan ve öküz kafalarının bir tür *"bulmaca resmi"* (*Plaka 14.a*) içinde örüldüğü yerlerde olduğu gibi, kompozisyonda olağanüstü ustalık gösteren ve detayda kendi isteği doğrultusunda neredeyse çocuksu bir zevki olan karmaşık desenler (Şekil 68) halinde birleştirilmiştir. Tüm bunlarla yan yana duran El Ubeyd Tapınağı frizinin ruhundaki mandıra çalışanlarının ve sığır ahırlarının (Şekil 69.a) pastoral sahneleri gibi, daha büyük sanat eserlerinin geleceğinin haberini müjdeleyen natüralist çizimler vardır.

Doğrusal (*Linear*) tasarımlarda, tufan öncesi dönemin kil kaplarını boyalı geometrik süslemeleriyle yapan eski İran halkının etkisinin izini sürebilmekteyiz. Bazı mühürlerde Susa'dan gelenlerin kesin yansımalarını bulmakta ve Elam ile olan yakınlıklarını tanıyabilmekteyiz. Özellikle hayvan çizimlerinde daha çok Kuzey ruhu var gibi görünmektedir. Erken dönem mühürlerinde, hayvanların, benekli leopar, geyik ve yaban öküzü gibi genellikle dağlık arazide yaşayan doğal cinsler olduğu dikkat çekmektedir. Uruk ve Jamdat Nasr Dönemleri'nin olağanüstü bir özelliğini, yani taş işçiliği tercihini, kesinlikle Sümer ırkındaki Kuzey unsurlarına dayandırmamız uygun olacaktır. Warka'da yapılan kazılarda, kazıcılar, işlenmiş

kireçtaşı çakıldan inşa edilmiş Uruk Dönemi'ne ait büyük bir tapınağın temellerini ortaya çıkartmışlardır.

Malzeme, vadinin orijinal sakinlerine tamamen yabancıydı ve bu malzeme kullanımın, muhtemelen Kuzey Suriye veya Anadolu'nun dağlık insanları tarafından tanıtılmış olması gerektiği değerlendirilmektedir. Taş vazolar için de benzer durum söz konusudur. Ur'da bulunmuş Jamdat Nasr mezarlarındaki taş vazolar, bazen kilden yapılmış olanlardan sayıca fazla ve hatta bunların yerini alacak kadar yaygın kullanılmıştır ve yapıldıkları malzemeler neredeyse yapılış şekilleri kadar da çeşitlidir - diyorit ve silisli diyorit, kireçtaşı, mermer, kaymaktaşı, alçıtaşı ve sabuntaşı gibi tüm çeşitler bulunmakta ve kabın şekline veya en azından yapılacak modifikasyona, genellikle taşın karakterine göre karar verilmektedir. Kaymaktaşı veya alçıtaşı kullanımı durumunda, bir vazonun düz kenarı, taşın yarı saydam kalitesini vurgulayabilmek için aşırı incelene kadar öğütülebilir (Şekil 14.b.); uzun bir diyorit vazo (Şekil 15.a), malzemenin sertliğine uygun olarak, M.Ö. 5. yuzyıla ait bir Yunan çalışmasını hatırlatan ciddi bir ana hat saflığına sahiptir. Sert taşlarda her zaman katı bir dış hat sadeliği vardır ve yüzeyin ince cilası dışında hiçbir süsleme kullanılmamıştır. Oysa kendine ait güzelliği olmayan daha yumuşak kireçtaşı veya kaymaktaşı, kabartma desenlerle oyulabilir veya simetrik olmayan ve fantastik şekiller alabilir.

İkincisinin bir örneği Şekil 15.b'de verilmiştir. Burada zanaatkâr, kaymak taşını bir yıldız kabuğuna modellenmiş bir lamba biçiminde kesmiş (*lamba olarak kullanılan türden gerçek kabuklar bulunmuştur*), ancak muzip bir hevesle hareket ederek, altına bir yarasa kafası eklemiştir. Böylelikle yukarıdan mükemmel bir kopyası olarak görülen bir kabuğun, aşağıdan bakıldığında uçan bir yarasa figürü olduğunu görürüz. İşte bu, kavanoz kapak mühürlerinde insan ve öküz kafalarını birbirine geçiren ruhla aynı ruhtur. Süslemeli kaplardan ikisi kabartma olarak oyulmuş bir öküz

sürüsü motifi ile süslenmiştir. Birinde (Şekil 16, b) kabartma alçaktır ve bir düzlemle sınırlıdır, diğerinde (*Plaka 16, a*) hayvanların başları aynı türün sonraki örneklerinde olduğu gibi yarım daire şeklindedir. Bu kapların önemi, Sümer sanatının sıradan bir parçası haline gelene kadar, geliştirilmesi gereken bir konu olması ve üslubun, en azından Jamdat Nasr Dönemi'ne geri taşıdıkları ve üzerinde resmedilen steatit fincan (Şekil 55.c) gibi bir şaheser üretebilmiş olmalarından dolayıdır. İlk iki örneğimiz orijinal olarak kötü bir işçiliğe sahiptir ve taşın yüzeyinin aşınmasından dolayı çok zarar görmüşlerdir, ancak Sümer tarihi boyunca akıp gelen bu süreklilige tanıklık etmekte olduğundan büyük önem arz etmektedir.

Ur'daki "tufan çukuru sorunu"nun Jamdat Nasr tabakasında bulunan bir sabuntaşı yaban domuzu figürü (Şekil 16, d) bize bu konuda çok daha fazla bilgi vermektedir. Figür, yerleşim yerinin bize verdiği bu dönemin yegane serbest heykelcilik örneğidir. Figürde sırtın ortasından geçen delik, bunun bağımsız ve ayrı bir sanat eseri olmayıp muhtemelen başka bir şey için bir temel niteliğinde olduğunu vurguluyor olsa da, sanatçının gücünü değerlendirebilmemiz için zemin sağlamaktadır. Küçük figürün yarattığı ilk izlenim stile, olgunlaşmış sanata işaret eden biçimlendirilmiş ve bilinçli bir stile ait olduğudur. Burada bir doğa gözlemi vardır. Hayvanın karakteri uygun bir şekilde işlenmiştir ve uzun dişlerin üzerindeki üst dudağın geriye çekilmesi saf gerçekçiliğin bir dokunuşudur. Ancak, bu kasıtlı olarak tüm rastlantıları ortadan kaldıran ve canlı bir canavarın eklemlerini soyut bir kütle dengesi lehinde en aza indiren heykelsi bir ideale bağlanmıştır. Yaban domuzunu başka bir şeyin parçası olarak hayal edersek; yanlardaki derin oluklar onu sıkıca kavrayan bir desteği, muhtemelen düz yapraklı bronz veya altından sazları akla getirmektedir. Bu sınırlama, buluntuyu daha da takdire şayan bir hale gelmektedir. Heykelsi etki, kompozisyon için başarılı bir şekilde emniyete alındığı kadar gereklidir.



14.a. Jamdat Nasr, günlük kullanımlı kavanoz tıpasındaki mühür baskısı



14.b. Jamdat Nasr Dönemi'ne ait kaymaktaşından vazo



15.a. Jamdat Nasr mezarından büyük diyorit vazo, Ur Dönemi





15.b.c. Jamdat Nasr mezarından kaymaktaşı lamba, Ur

İlginç bir şekilde, bir sonraki örnekte bu tür bir sınırlama bulunmamaktadır. (Şekil 17.a). 1933 kışında Warka'da, Zigurat'ın altında, bir Jamdat Nasr binasının bir odasında, daha sonraki dönem tuğlaların hemen altında, dönemin tarzından daha eskilere belki de erken Jamdat Nasr tarihine uzanan, aynı şekilde Uruk Dönemi'ne kadar gidebilecek, büyük bir tapınak vazoları ve süs eşyaları deposu bulunmuştur. Gerçekten de bunların en iyileri Jamdat Nasr zamanlarında kırılmış ve tamir edilmiştir. Bu sebepten, muhtemelen o zaman bile antik malzeme olarak kabul görmüşlerdir. Geçtiğimiz yıla kadar teknik ve üslup açısından birçokları tarafından arkeolojik delillerin onlara ait olduğunu kanıtlayan, çok daha eski çağlar yerine, Ur'un Birinci Hanedanlığı zamanına atfedilmiş olan, taş oymacılığına ait tamamen gelişmiş örnekleri bulabilmemiz dolayısıyla, bu devrim niteliğinde bir keşiftir. Birinci Hanedanlık için örnek oluşturan birçok küçük hayvan figürü, Lacivert taşı (*lapis-lazuli*), deniz kabuğu ve kırmızı kireçtaşı ile işlemeli koyu sabuntaşı vazolar, olağanüstü bir şekilde, Şekil 52.a'da sunulmuş olan, kabaca çizilmiş ana hatlara sahip çizimlerden, derin oymalı tamamlanmış çalışmaya kadar, gelişimin her aşamasını gösteren silindir mühürler,Üçüncü Hanedanlık örneğine benzemektedir (Şekil 67).

Ancak hepsinden en dikkat çekici olanı, rölyef süslemeli taş vazolardır. Bunlardan ince taneli kireçtaşından (Şekil 17, a) olan bir tanesi, kabın gövdesinde, aslanlar tarafından saldırıya uğrayan, başları yuvarlak çıkıntılı, oluk ağzı iki küçük serbest aslan figürünün saldırısını gösteren bir sığır şeklinin oyulması ile oluşturulmuştur. İşçiliğin detayı mükemmeldir ama kompozisyon olarak bütünü içler acısı bir durum sergilemektedir. Vazonun dış çevresi, yumru süsleme ile kaplanmıştır. Sert dış hatlar, uygulanan tasarımın abartılı hatları ile zorlanmaktadır. Bütünlük yoktur ve hatta parçanın mekanik dengesi bile tahrip edilmiştir. Aynı şablona sahip birkaç vazonun bulunmasını, bunun bir alışkanlık veya âdet olduğu şeklinde yorumlayabiliriz. Yani, kendi tercihinin ötesinde,

sanatçıdan talep edilen bir dini sembol gibi... Bunun sanatın icrasında sergilenen teknik beceri ile hiçbir ortak yanı yoktur. Şekil 17.b. ve 18.a 'da gösterilen parça ise böyle müşfik bir görüşe davetiye çıkarmayacaktır. Bu parça, bir metre yüksekliğindedir ve alçak kabartma oyma şeritlerle dekore edilmiştir. En üstte, prenseslerin sırtlarında taşınan, bir türbe ve tanrıçaya meyve sepetleri sunanların bulunduğu dini bir festival sahnesi, bunun altında adak sunan adamlardan oluşan bir tören alayı, sonra bir sığır kafilesi ve sonra yine bir dizi sembol görülmektedir. Kompozisyon biçimseldir ve gelenek, aynen Sümer sanatından beklememiz gerektiği gibidir: yani, perspektifin göz ardı edilmesi, süsleme alanının kaplamasında kullanılan ölçekte yapılmış olan mekân fedakârlığı, daha az becerikli ellerde tekdüzelikle sonuçlanacak bir şekilde ruhban sınıfına yönelik vurgulanmış bir katılık; ancak bununla birlikte, son derece ince bir orantı duygusu ve rahatlamanın gerçek doğasına dair kapsamlı bir anlayış.

Sanatçı kendini iki düzlemle sınırlandırmaktadır. Ancak eserin tekdüzeliği; figürleri neredeyse hiç yansıtmadıkları bir arka planla keskin bir zıtlık içinde öne çıkaran yüzeyin çok hassas bir şekilde modellenmesiyle hafifletilmiştir. Kullanılan süsleme şeritlerinin gittikçe azalan genişlikleri, kabın şekliyle tam bir uyum içindedir ve içlerinde, dekoratif değerleriyle uyumlu bir işleme farkı vardır. Üst kısımda, gevşek bir resimsel (piktoral) kompozisyon, daha sonra bireysel olarak hayat ve ölçülü ve bir friz halinde şematize edilmiş hareketlerle dolu insan figürleri. Daha sonra, daha vakur ve resmi sığır hatları ve bunun altında, sade bir şablon oluşturan natürmort motifleri.

Aynı yüksek dereceden bir obje, British Museum'da (Şekil 18.*b*) bir alçıtaşı yalak içinde (*Bu da Warka'dandır*) sergilenmektedir. Sümerli sanatçılar arasında çok popüler olan büyükbaş hayvanların ve ahırların motifi, burada, onu çok dikkate değer bir anıt haline getiren bilinçli bir üslup tarafından eğitilmiş bir karakterin

duruşu ve duygusu ile işlenmiştir ki bir üslup konusunu dekoratif bir düzene devşirmek çok daha zordur.

Güney Sümer'in bu başyapıtlarından, 1933-34 kışında Bağdat yakınlarındaki Tal Asmar'da bulunan heykellere dönmek oldukça ilginçtir. Erken Hanedanlık Dönemi'nin başlangıcında inşa edilmiş bir türbede, bir kaldırımın altında, tıpkı Warka'dan gelenler gibi, eskidiği ve artık modası geçmiş olduğu için bir kenara atılmış, ancak fırlatılıp atılmaktan ziyade kutsal bölgelere saygıyla gömülmüş tapınak yadigarı büyük bir taş nesne yığını keşfedilmiştir. Jamdat Nasr Dönemi'ne aittirler ve bazıları belki daha da eski dönemlere ait olabilir.

Elbette bulundukları dönemin farklılığı, çeşitli heykellerin sergilediği şaşırtıcı tarz farklılıklarından bazılarına bir açıklama getiriyor olmalıdır, ki hepsinin o dönemde modern olduklarına ve yalnızca az ya da çok yetenekli sanatçıların eseri olduklarına inanmak imkânsız olurdu. Yine de bulunan koleksiyon, bizlere, hiçbir ilke ve düzen geliştirmemiş ancak hâlâ deneysel aşamada olan bir sanat izlenimi vermektedir. Heykeltıraşların kendi malzemelerinin niteliklerini ve sınırlarını henüz öğrenmediklerini gösteren oldukça kesin işaretler vardır. Yumuşak ve kırılgan bir taşta (*kireçtaşı ve kaymaktaşı*) çalışıyorlardı, ancak kolay olduğu kadar o denli de tehlikeli olan bir alt kesim işine daldılar.

Özellikle Sümerli sanatçıların olağan bir araç olarak kullandıkları bacakların arkasındaki destekten sürekli kaçınmışlar ve ağır etekli bedenlerin tüm ağırlığını, yetersizliği bariz bir şekilde görülen iki ince sütuna emanet etmişlerdir. Bu, Şekil 19.a'daki figürlerin tuhaflık derecesinde abartılı gözlerinde ifade bulan ve Şekil 20.c.deki, Sümer sanatında eşi olmayan, takdire şayan, özgür bir heykel parçası olan diz çökmüş figürde çok daha başarılı şekilde sergilenmiş, normal Sümer heykelinin ruhuna oldukça yabancı ve şiddetli bir etkileme çabasının parçası gibi görünmektedir.

İkinci figürde ve daha da fazlası Şekil 21.a'daki yaşlı sakallı adam figüründe görülen, koleksiyondaki en iyi parçalardan birinde, yine güney sanatında baskın olan soyut nitelikle güçlü bir tezat oluşturan ve neredeyse karikatür uzunluğuna kadar giden bireysel bir niteleme vardır. Bu; kullandığı araçlarından emin olmayan, geleneklere karşı güçlü ve sabırsız, ustalarının sanat değeri olmadığı için reddettiği bir gerçekçiliğe vur-kaç cüretiyle girişen bir portre ekolüdür.

Figürlerden bazıları, örn. Şekil 19. C. ve 20.b'dekiler, tekniğin özelliklerinden ayrı olarak, konu açısından ele alındığında Sümer'e özgüdür. Burada iki farklı ırk tipinin temsiline sahip olduğumuz oldukça bariz olduğundan ve Şekil 21.c. üzerindeki kabuk kakma parçaları gibi, kazılarda bulunan daha küçük nesnelerin bazılarında, Kiş Sarayı'ndakilere çok benzeyen (Şekil 23.a.) ve hayvan biçimli mühürlerde görülen Sümer üslubu açık ve bellidir.

Sümer sanat geleneğinden ayrılmaların en belirgin görüntüsü, portrelerde Sümerli olmayan uzun ve ince sakallı erkek figürlerinde ortaya çıkmaktadır. Bunların fiziksel tipini, Şekil 23.a'daki Kiş kakmalarıyla karşılaştırmak ve bunların Uruk aristokrasisini temsil ettiğini ve sanatın özelliklerinin Kuzey ülkenin ırk karışımındaki bir unsurun orantısızlığından kaynaklandığını öne sürmek oldukça cezbedicidir. Şekil 21.c' deki grubun ortasında bulunan küçük keman şeklindeki figür, Kuzey Suriye ve Ege yakın bölgelerinde iyi bilinen bir figürdür. Her koşulda, Tal Asmar hazinesinde, etkileşimlerin ve eğilimlerin bir karışımını; en iyi şekilde gelişmemiş ve sonuçta ortaya çıkmış bir sanat olduğunu görmek zorundayız.

Heykelleri bulan Dr. Frankfort, çoğunun en azından kült figürler olduğunu ve kocaman gözlerin tanrısallığı simgelediğini düşünmektedir. Şekil 19.a.b.deki iki figürü, kadın heykelinin yanında duran küçük figürle birlikte (şu anda sadece ayakları kalmıştır) **'kutsal bir üçlü'** olarak restore etmiştir.

Hepsinin Sümer sanatı boyunca kabartma ve halkalarda bulduğumuz gibi insan kural koyucuları, onların eşlerini ve ailelerini temsil eden adak heykeller olduğu düşünülmektedir. Tapınma duruşunda durmakta ve hiçbir ilahi nitelik taşımamaktadırlar. Eğer durum bu ise yüzlerin belirgin bireyselliği çok daha anlaşılabilir bir sonuçtur.

Bir başka açıdan bakıldığında da heykellerin öğretici olduğu bir gerçektir. Zira toprağın altına gömüldükleri uygun koşullar sayesinde, süslendikleri renklerin çoğunu koruyabilmişlerdir. Sümer heykelciliği, Mısırlılarınki gibi, genellikle çok renklidir, ancak çok nadiren, oldukça kısa ömürlü olan sulu boyalı örnekler; figürlerin orijinal görünümü hakkında bizlere bir fikir vermeye yetecek kadar günümüze kalabilmiştir ve bunların yarattığı etkiyi gerçekten artık sadece hayalet olmuş verilere göre yargılamak zorundayız.

Heykellerdeki gözler sadece kakmalarını korumakla kalmamış, saçın ve sakalın siyah boyası ve hatta ten renginin bile bir kısmı günümüze kalabilmiştir. Bakıldığında, hiçbir detayı ve gölgelendirmesi olmayan sade, düz bir renk uygulamasıdır aslında. Ancak dönemin sanatçısının, elindeki malzemeyi oyarken en iyiyi başarabilmek için çok çaba sarf ettiği o canlı, hayat dolu gerçekçiliği büyük ölçüde artırmıştır. Tal Asmar heykellerinin yardımıyla, Sümer heykelciği hakkında çok daha iyi değerlendirmelerde bulunabilmekteyiz.





16.a.b.c. Jamdat Nasr mezarlarından, dekore edilmiş kireçtaşından kaplar



16.d. Sabun taşından (Steatit) Yaban domuzu figürü, Jamdat Nasr Dönemi, Ur



17. a. Warka'dan kireçtaşı vazo



17.b.Süslü büyük bir alçı vazonun üst kısmından parça, Warka

BÖLÜM II ÜZERİNE NOT



18. a. Büyük bir alçıtaşı vazonun alt kısmından parçalar. Warka





18.b. Alçıtaşından oyulmuş oluk, Warka

Warka'daki katmanlaşma hakkında bilgi almak için, A.V. Haller tarafından 1932 yılında hazırlanmış "*Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, No. 6*" ya bakınız!. Uruk ve El Ubeyd serisi için Ur'dan çıkarılmış bulgular, "*Antiquaries Journal, Vol. XIV, 4, p. 355 seq.*" İçeriğinde bulunan geçici raporumda kayıtlıdır. Açıklamanın bütünü "Ur Excavations, Vol. IV, 'The Archaic Periods'." (Ur kazıları, Cilt IV, Arkaik Dönem) ile verilecektir.

Anadolu bağlantıları konusunda I. Bölüm için alıntılanan kitaplarda asıl otorite H. Frankfort'tur. Yayınlanmış olan Karkamış

materyallerinden bazıları 1914 tarihli "*Annals of Archaeology and Anthropology, Liverpool, Vol. VI*", (Arkeoloji ve Antropoloji Tarihi) içeriğinde bulunabilir.

Jamdat Nasr için, E. Mackay tarafından hazırlanmış 1931 tarihli, "*Report on Excavations at Jemdet Nasr, Iraq, Field Museum of Natural History*" (Jamdat Nasr Kazı Raporu, Doğal Tarih Saha Müzesi, Irak) ve "*Anthropology, Memoirs, Vol. I, No. 3, Chicago*" (Antropoloji, Anılar, Cilt. I No. 3, Şikago) dokümanlarına bakınız. Bu erken döneme ait Ur'dan gelen mühür baskıları, kısa bir süre içinde L. Legrain tarafından, Ur Kazıları Cilt III olarak "*The Archaic Seal-Impressions*" (Arkaik Mühür-Baskıları) adı ile yayınlanacaktır.







19.a.b.c. TalAsmar'dan erken dönem heykeller

III

Erken Hanedan Dönemi, Kısım I

Mimarlık.

Kraliyet Mezarlık Hazineleri

Ur'da veya başka bir yerde, Jamdat Nasr Dönemi'nden günümüze gelmiş kalıntıların bulunduğu her yerde, bir yangın felaketini kanıtlayan yoğun bir kül tabakası bulunmaktadır. Bu tabakanın üzerinde karakteristik üç renkli çanak çömlekler tamamen kayıp durumdadır, ancak eski Uruk malzemelerinin belirgin bir şekilde yeniden ortaya çıkması, başka bir deyişle, tekrarlanması söz konusudur ve özellikle de *"ayrılmış astar"* (*Reserved Slip*) tekniği[2], yeni bir tarihsel evreyi sembolize edecek kadar baskındır.






20 a. b. c. d. Tel Asmar'dan erken dönem heykeller

Görünen odur ki Jamdat Nasr'daki yabancıların, nehir ülkesi üzerindeki egemenliği, ülkenin birleştirmesinden

2 BÖLÜM II başlarında açıklanmıştır.





21 a. b. Tal Asmar'dan erken dönem heykeller
21, c. Kakma taş vazolar, mühürler, muskalar ve deniz kabuğu figürler

doğan o çok milliyetçi ruhun ani baş kaldırmasıyla şiddetli bir şekilde sona ermiştir. Ardından başlayan yeni bir dönem, gelişimin, ilerlemenin ince çizgisi üzerinde ilerlemiştir. Aslında bu yeni dönem, Jamdat Nasr işgali başladığında varılan noktada değil, fakat Sümer halkı tarafından her zaman kendi egemenlikleri altında bırakılması dolayısıyla, halkın kendi kirlenmemiş ruhunun çizgisinde gelişmiştir.

Erken Hanedanlık Dönemi olarak adlandırdığımız dönemi tanımlamaya uzun bir süre hizmet eden bu ilginç özelliği, belki de ülkelerini işgal eden yabancıya duyulan nefrete, yakın geçmişi silerek temiz bir yol açma kararlılığına bağlayabiliriz. Ülke genelinde inşaatçılar, geçmiş çağlarda kullanılan düz tepeli dikdörtgen tuğlaları atarak, ortak bir uyumla «Düzdışbükey» (*Planoconvex*) dediğimiz tuhaf ve garip tepeli, adeta kek şekilli tuğlaları kullanmaya başlamışlardır.[3] Yüzyıllar boyunca, neredeyse Akadlı Sargon'un zamanına kadar, aslında kendilerine bir engelden başka bir şey olamayacak tek bir malzemeyle

3 Sümer toprakları boyunca; daha batıda, Erken Hanedanlık Dönemi'nde Sümer sanatının geliştiği Mari'de, düz yüzeyli tuğlalar kullanılmaya devam edilmiştir. Muhtemelen burada Jamdat Nasr Dönemi'nin zorbalığı çok fazla hissedilmemiştir.

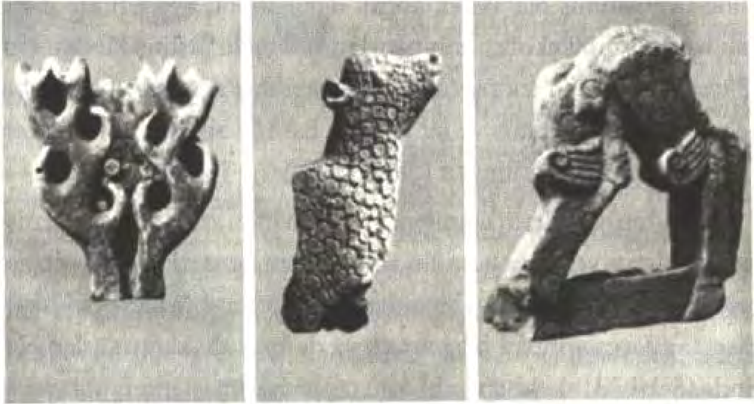
yetinmişlerdir. Kültürün çok farklı aşamalarını ayırt edebildiğimiz uzun bir döneme, ilk başta yanıltıcı bir eşsizlik özelliği kazandıran da bu ısrarlı kullanımdı. İlk etapta onu benimsemeleri, bir şekilde mantık dışı bir ısrarcılık girişimi dışında onu tutmaları, yalnızca Sümer geleneğinin muhafazakar gücüyle açıklanabilecek bir detay değildir.[4]

Bu dönemin en eski önemli binası, Şekil 22.d'de, giriş kapısına giden bir dizi sığ basamaklı bir avlunun gösterildiği Kiş'teki saraydır (*düz-dışbükey tuğlalardan yapılmıştır*). Özel olarak kalıplanmış kerpiçten imal edilmiş sütun sıralarıyla, oldukça eski Uruk geleneğini yansıtmaktadır. Sarayın duvarlarını süsleyen mozaikler de ruhen daha az geleneksel değildir. Burada teknik açıdan önemli ilerleme kaydedilmiş olduğunu görebiliriz. En eski mozaikler (Şekil 9) sadece kil konilerle yapılmıştır; zamanla hayvan motifleri erken dönem geometrik desenlerle birleştirilmiş ve başlangıçta aynı şekilde uygulanmış olabilirler, ancak daha sonra, üzerlerinde damgalı halkaların ilkel oluşumu hatırlattığı siluetli pişmiş kil figürleri (*Plaka 22b.c.*) olan tek parça halinde yapılmışlar ve daha sonra bu bahaneden vazgeçilmiş ve kil figürler basitçe bir koni mozaiğinin arka planına yerleştirilmiştir (Şekil 22. *a.*).

Son adım, figürlerin tekniğini aynı zamanda arka plana da genişletmek olmuş ve alçıya gömülü uzun kalem benzeri koniler yerine, bakır tel ve bitümle ahşap bir altlığa sabitlenmiş büyük veya küçük yassı taş parçalarından bir mozaik ya da bazı Kiş saray süslemelerinde (Şekil 23. a) olduğu gibi, katı taş levhalara işlenmiş olabileceğini değerlendirdiğimiz figürler bulmaktayız. Bu, tufan öncesi eski günlere kadar giden bir sürecin gelişiminde ileri bir aşamayı temsil etmektedir. Ancak Sümer sanat geleneğinin tutarlılığı yalnızca

4 Yuvarlak tepeli tuğlanın, taş kullanan bir ülkeden gelenler tarafından yanlarında getirilmiş bir taş taklidi olduğu gibi diğer açıklamalar biraz abartılı çermektedir. Zira,o tarihte, bölgeye hiçbir yabancı istilası olmamıştır.

uygulanan yöntemde görülemez, zira konular ve bunların işlenişi Kiş mozaiklerini hem önceki hem de sonraki zamanlarla ilişkilendirmektedir. Bazı sedef figürler, özellikle kadın figürleri ve Ur'un Birinci Hanedanlığı'nın bitmiş ürünlerinden olduğunu düşündüğümüz kırılmış bir inek sağan adam grubu (Şekil 30. a) örneği gibi diğerleri, Tal Asmar Dönemi'ndekilerle hemen hemen benzerlik göstermektedir (*bkz. Şekil 21. c ve 2. b*). Dolayısıyla artık burada Ur'daki Kraliyet Mezarlığı mozaiklerinde ve Birinci Hanedanlık eserinde yan yana bulunan iki tür kakma biçimine de sahibiz. Sedef üzerinde kesilmiş daha büyük figürler ve aynı malzemeden kadın başları genelde düzdür, iç detay sadece çentikli çizgilerle işlenmiştir, ancak bazı deniz kabuğu figürleri modellenmiştir ve bu nedenle alçak kabartmalarla arka planlarından öne çıkmaktadırlar. Bu sonuncuların üslup olarak basit siluetli figürlerden daha gerçek bir Sümer eseri olması belki de bir rastlantıdır.



22. a.b.c. Duvar mozaiklerindeki kakmalar için yapılmış pişmiş toprak figürler, Warka



22.d. Kiş Sarayı'ndaki sütunlu avlu



23.b. Kiş Sarayı'ndan kabuk ve sedef kakma örnekleri



23.c. Sedef kakma parçaları

Kiş Sarayı'nın zemin planında, oldukça heybetli olan yapının kendisi, Erken Hanedanlık Dönemi'nde uygulanan yapısal yöntemler hakkında fazla bilgi veremeyecek kadar harap durumdadır. Bu tür bilgiler için;içlerinde, ölüler için yapılmış,döneminde halen yaşayan insanların barındığı binaların minyatür reprodüksiyonları (taklitleri) bulunduğundan dolayı, Ur'daki Kraliyet mezarlarına bakmamızın uygun olacağı değerlendirilmektedir. Bunlar, yeraltında oldukça derinde yattıkları için yer üstündeki yapılarda muhtemelen hayatta kalamayacakları özellikleri korumuşlardır.

Mezar odalarının duvarları kil harcı içine yerleştirilmiş kireçtaşı moloz taşlardan, çatıları iseya kireçtaşından ya da yanmış tuğladan inşa edilmişlerdir. Sürekli nemli kalan harç, uygulandığı hatlardan dışarı çıkmaya zorlayan, taşları iten ve duvar yüzlerini yerinden oynatan üstlerindeki toprağın ağırlığı altında yıllarca ezildiklerinden;-günümüzde, bizleri biraz da yanıltan bir şekilde, kaba ve kalitesiz bir işçilik görüntüsü vermektedirler. Ancak büyük bir itişin olmadığı çok nadir durumlarda duvarların hâlâ düz durduğu ve pürüzsüz çimento sıva kaplamasını kusursuzca koruduğu (Şekil 25.a)

yapıların takdire şayan kalitesini görebilmekteyiz. Görünümlerinin zarar gördüğü yerlerde bile, mezarlar bize gerçekten şaşırtıcı olan mimari ilkelerin bilgisini göstermektedir.



24.a. Bindirme tonozlu bir taş mezar odası, Ur



24.b. Daha ileri teknik ile yapılmış tonozlu taş mezar odası



25.a. Bir mezar odasının girişinde çimento sıva, Ur (kapının blokajı çamur sıvalıdır)



25.b. Bir mezar odasının kapısı üzerindeki tuğla kemer, Ur

Şekil 24.a'da,yan duvarlarda belirli bir noktadan başlayarak her bir sıra, aşağıdaki sıra ile hafifçe üst üste oturacak şekilde, aradaki boşluk, üzerine kapak taşları döşenebilecek kadar dar hale getirilene kadar öne getirilmiş taş tonozlu bir çatı örneği gösterilmektedir. Bu arada duvarların kendileri, sarkan sıraların ağırlığını dengeleyebilmek için bir eş ağırlık görevi gören sert ve katı duvar işçiliği ile imal edilmiştir. Bumetod, taştan yapılmış bir çatıyı, boş bir alanın ortasında taşımanın en basit ve en ilkel yöntemidir. Şekil 24.b'de bu konudaki teknik bir ilerlemenin örneği görülmektedir. Burada görüldüğü gibi, taş sıralar hâlâ çıkıntılıdır, ancak düz bir biçimde yatmak yerine içe doğru eğimlidirler ve en tepedeki taş, aynı anda hem kapak taşı hem de kilit taşı işlevi görmektedir. Bu mimari, gerçek ***voussoir*** tipi[5] yapıya giden bir yarım adım olarak değerlendirilebilir. Şekil 25.b, tuğla bir kemerle kapatılmış, moloz taştan yapılmış bir duvarda bir kapı girişini göstermektedir; tuğlalar *voussoir* şeklinde değildir, ancak radyal olarak döşenmiş ve bağlantı yerlerinin açık kalması için tuğlaların dış uçları arasındaki harcın içine tuğla veya çanak çömlek parçaları yerleştirilmiştir. Ancak bu şekilde gerçek bir kemer inşa edilmiş anlamına gelmektedir.

Bir sonraki Şekil'de (Şekil 26.a.), bir dizi halka kemerden oluşan beşik kemer biçimindeki aynı mezar odasının çatısı görülmektedir. Odanın uzak ucunda çapraz olarak yerleştirilmiş tuğlalar, kare köşeleri kıvrımlı bir hale çevirmektedirler ve pandantif (küresel bingi) olarak üzerindeki kubbeye apsis benzeri bir sonlandırma yapılmıştır.

Şekil 26.b'de, duvarları ve çatısı sağlam halde çıkartılmış, kireçtaşı moloz ve kilden yapılmış küçük bir mezarın dıştan görünüşü verilmektedir. Çatı, orijinal olarak sağlam bir merkezleme üzerine inşa edilmiş, pandantifler üzerine oturan gerçek bir kubbedir. Erken Hanedanlık Dönemi'nin ilk yarısından itibaren, sütun, kemer, tonoz, apsis ve kubbenin gerçek örnekleri korunmuştur ve bu da bize milattan önceki dördüncü bin yılda tüm bu temel mimari

---

5 *Bir kemer inşa etmek için kullanılan kama şeklinde veya konik şekilli bir taş.*

ilkelerinin Sümerli inşaatçılar tarafından özgürce kullanıldığını kanıtlamaktadır ve bunların icadının daha da eski bir döneme[6] kadar dayandığından şüphe edilememektedir.



26.a. Bir apsisle tamamlanmış tuğla tonozlu bir mezar odası. Ur



26.b. Kireçtaşı molozlardan kubbe ile örtülmüş bir mezar odası. Ur

6 *Bindirmeli kubbelerin varlığı, tarihsel dizin içinde mutlaka öncelik olduğu veya voussoir ilkesinin henüz keşfedilmemiş olduğu anlamına gelmemektedir; Bindirme tekniği, gerçek kemerlerin yüzyıllardır bilindiği bir zamanda, Üçüncü Hanedanlığın kraliyet mezarları için uygulanmış ve dönemin toplumunu oluşturan tüm sınıfların evlerinde kullanılmıştır.*



27.a.İlk Hanedanlık Zigurat terasının duvarı



27.b. El Ubeyd'de bir tapınağın ön cephesi

27. Ur'un Birinci Hanedanlığı Dönemi'nde taş yapılar

Ancak bu oldukça makul varsayımın dışında bile, hepsinin ülkeye özgü, ülkenin yerli malları olduğunu ifade edebiliriz. Bu topraklarda evrimleşmişlerdir ve daha sonraki kullanıcılar, daha detaylı, özenli biçimler hakkında edindikleri her türlü bilgiyi, her halükarda Sümerlere borçlulardır.

Duvar yapımında kireçtaşı moloz kullanımı, yukarıda daha önce de belirtildiği gibi Uruk Dönemi'ne kadar uzanmaktadır. Bu, taşsız deltada kural dışı bir yabancı gelenekti ama gelenek, dini yapılar söz konusu olduğunda, Ur'un Birinci Hanedanlığı'nın sonuna kadar devam etmiştir. Taş işçiliği genelde temel inşaatı ile sınırlıydı ve eğer olup da bir şekilde yerden yükselmişse, sıva işçiliği ile gizlenmiştir. Bu nedenle de hiçbir zaman süsleme ya da dekorasyon maksadıyla kullanılmamıştır. Katran içine yerleştirilmiş pişmiş tuğlanın nem geçirmeyen katmanı ile eşit derecede iyi olmayan ve en nihayetinde onun yerini alacak hiçbir pratik amaca hizmet etmemiştir. Ancak muhtemelen bazı dini yaptırımlara sahip olan bu gelenek sert bir şekilde ölüp gitmiştir. Birinci Hanedanlık Zigurat'ının üzerinde durduğu terasın istinat duvarında, bunun ilginç bir kalıntısı görülebilmektedir (Şekil 27.*a*).

Burada, masif taş temeller zemin seviyesinin üzerinden göründüğü kadarıyla, kil ile kalın bir şekilde sıvanmıştır ve bu nedenle temelin hemen üzerindeki, görünüşü tuğladan ayırt edilemeyen ve adeta otuz metrelik kalın bir duvarın kerpiç dolgusunu kaplayan bir deri gibi yalnızca bir sıra kalınlıkta uygulanmıştır. Bu tarz, sağduyunun, artık modası geçmiş önyargıları alt etmesine izin verdiği son taviz olarak değerlendirilmektedir. Uruk halkının dağ evlerinden getirdikleri bu tarz, bundan sonra, Sümer mimarisinden kaybolmuştur.

El Ubeyd kazılarında, temel tabletindeki kitabenin incelenmesi sonucu Ur'un Birinci Hanedanlığı'nın (*M.Ö. 3100-3000*) ikinci kralı A-annipadda'nın hükümranlığına tarihlenmiş, zamanın mimari detayının rokoko tarzını gösteren küçük bir tapınak bulunmuştur.

Kesme kireçtaşından çok sağlam bir şekilde inşa edilmiş ve taş temelleri ve duvarları sığ payandalarla (*Levha 27, b*) bezenmiş ahşap panelli tuğla korkuluklarla çevrelenmiş olarak platformun üzerine kadar eşlik eden bir basamak dizisi, tamamen eski bir geleneği simgelemektedir. Platformun üzerinde, duvarlarının büyük parçalar halinde dışa doğru düşmüş olması ve bu nedenle de süslemelerinin oldukça büyük miktarının halen birleşik, kullanım amaçlarını anlayabildiğimiz sağlam parçalar halinde bulunabilmiş olması nedeniyle; cephesini ayrıntılı olarak yeniden inşa edebildiğimiz bir tapınak yükselmektedir. Bu parçalar, tapınağın yağmacıları tarafından parçalanarak aşağı atılmış ve platformun ayağına yığılmış olarak bulunmuştur. Ahşabın çürümesiyle birlikte çatlayan ve oksitlenmeyle neredeyse toza dönüşen metal kısım çökmüş ve elimizde orijinalin bir karikatüründen biraz daha fazlası kalmıştır. Ancak işin asaletini ve heykelsi niteliğini göstermeye yetecek kadar kalıntı mevcuttur. Bunların yanında, büyük olasılıkla, duvarın içine bırakılmış, kil ve renkli taştan çiçek rozetleri bulunmuştur. Daha yüksekte, bir sıra öküzün resmedildiği yüksek kabartmalı bir bakır friz (Şekil 29.*b*) görülmektedir. Tüm bu nispeten daha iyi korunmuş parçalarda, dönemin sanatçısının erdemi daha kolay görülebilmektedir. Daha yüksekte, siyah taştan bir fon üzerine yerleştirilmiş, deniz kabuğu veya kireçtaşından figürlerden meydana gelmiş bir o dönem (*ikincisi bir kez boyanmıştır*) mozaiği olan ikinci bir friz daha izlenmektedir (*Şekil 30.a.b*). Burada, sığır sürüleri ve insanların sazdan yapılmış ahırların hemen dışında ineklerini sağdıkları tanıdık sahnenin, aynı zamanda sütü süzüp büyük taş kavanozlarına döken adamlar, temiz tıraşlı rahipler gibi yeni bir versiyonu görülmektedir. Mekân, Tanrıça Ninkhursag'ın çiftliğidir ve onun rahipleri, üvey oğlu olan kralın yiyeceği olan kutsal sütü depolamaktadırlar. Daha yüksekte, kabaca kesilmiş ve detaylarını uygulandığı boyaya dayandıran, basit kuş siluetleri temalı üçüncü bir friz daha vardır (Şekil 30.c). Yine siyah bir arka plana yerleştirilmiş

ve bakır şeritlerle çerçevelenmiştir. Duvarın kendisi de muhtemelen beyaz badana ile boyanmış olmalıdır.

Bu, olağanüstü derecede süslü, hatta fazlasıyla süslü ve ilk kazıldığında bile, devrin sanatı hakkında hiçbir şey bilinmediği halde, onun, büyük bir dönemin çöküşüne ait olduğunu fark edebildiğimiz küçük bir yapıdır (Şekil 31.a). Alttaki yuvarlağın içinde; bakır frizin yüksek kabartmasından, deniz kabuğundan yapılmış sığır figürlerin hassas modellemesine uzanıp giden ve kuşların düz boyanmış yüzeyleriyle sonlandırılmış heykel ile insanda bir süsleme sırası uygunluğu hissi uyanmaktadır. Mozaik frizlerin görüş hattının çok üzerinde olduğu söylense de hem tasarımda hem de detayda güçlü bir tarz duygusu vardır.

Mozaik frizlerin, görüş hattının çok üzerinde olduğu söylenebilir. Gerek tasarımda, gerekse detayda güçlü bir tarz duygusu mevcuttur. Ancak geleneksel hale gelmiş ve neredeyse klişeleşmiş bir tarzdır bu. Kullanılan bakır figürler, en azından, daha eski tarihli benzer eserlerde, tazelik ve doğa sevgisi içgüdüsünü yitirmiş bir tarzın parçaları olarak göze çarpmaktadır. Erken Hanedanlık Dönemi mimarisinin incelenmesi diğer sanatları anlayabilmek için bizi zamanda çok ilerilere götürdüğünden, daha önce bazı nesiller veya birkaç yüzyıllık süre tarafından, Birinci Hanedanlığın bir düşüşe işaret ettiği dönüm noktasını temsil eden Kraliyet Mezarlığı'na geri dönmek gerekmektedir.

Mezarlığın, Kiş Sarayı ile Ur'un Birinci Hanedanlığı Dönemleri'nin ortalarında M.Ö. 3500 ile 3200 yıllarına arasında yarı yolda olduğu görülmekte ve sanatın örneklenmesi için zaman başka hiçbir dönemin rekabet edemeyeceği bir malzeme yığını sunmaktadır. Nesneler, elbette, mezar mobilyası olarak kabul edilebilecek türden eşyalarla sınırlıdır, ancak yine de, bu çeşitlilik, her türlü kişisel eşyanın, ölülerin ihtiyaçlarına veya yüceltilmesine yapılan sunumlar olması dolayısıyla çok büyüktür. Çömlekçilik ise hayal kırıklığı yaratacak kadar sadedir. Kesinlikle hiçbir boyalı eşya

yoktur ve Uruk Dönemi'nde gelişen basit süsleme biçimleri bile terk edilmiştir. Hepsi tamamen sağlanacak faydaya yönelik üretilmiş malzemelerdir. Taş vazolar, incelikle ve seçilmiş malzemelerden yapılmış olsalar da, pratik olarak hiçbir zaman oyma işçiliği zenginleştirilmemiştir. Eski geleneği devam ettiren oymalı taş kapların da var olduğuna şüphe yoktur, ancak bir şekilde, şu veya bu nedenle mezarlara konmamışlardır.

Şekillerin yelpazesi oldukça geniştir ve Jamdat Nasr Dönemi alışkanlıklarından belirgin bir kopuş göstermektedir. Birçoğu Mısır örneklerine çarpıcı bir benzerlik taşımaktadır. Onlarda Nil Vadisi'yle yapılan ticaretle, Sümer ülkesinde katlanılan etkinin işaretlerini görmek cezbedicidir, ancak başka hiçbir sanat dalında bu türden bir şey ayırt edilemez ve her ne kadar böyle bir ticaret olasılığı göz önünde bulundurulmak zorunda olsa da, eğer yapılmışsa, önemi kesinlikle düşünüldüğü kadar geniş kapsamlı olmamıştır. Kraliyet Mezarlığı, zamanının sanatını en iyi şekilde metal işçiliğinde, kabuk oymacılığında ve mozaikte gösterir. İlk eserlerin çoğu altından yapılmıştır ve de altın neredeyse yok edilemez olduğuna göre, dönemin sanatçılarının meziyetlerini değerlendirmek için, bu nesnelere daha fazla bakmak gerekmektedir.

Teknik bir bakış açısından konuyu ele alırsak, Sümerli kuyumcuların sonraki herhangi bir dönemdeki zanaatkâr arkadaşlarıyla eşit düzeyde oldukları görülmektedir. El becerileri, onlarınkiyle rekabet etmekteydi ve düz dövme işlerinde, kakma işçiliğinde, oymacılıkta, gravür işçiliğinde, granül (tanecikli) işlerde, telkaride ve kalıp döküm işlerinde kendi zanaatında ustaydılar. Bu husus, dokümanda yayınlanan örneklerin tamamen haklı çıkartacağı bir iddiadır. Ancak sadece el becerisinden çok daha fazlasını sergilemişlerdir. Şekil 31.d'de gösterilen sade altın kâseler ve Şekil 38'deki kadeh, ilginç bir şekilde Doğu'ya özgü olmayan bir ana hat saflığına sahiptir. Daha çok klasik Roma'yı anımsatmaktadır. Şekil 32'deki yivli bardak, zarif şeklini, onunla mükemmel orantılı bir

süslemeyle birleştirmekte ve temel formu gizlemek yerine, bilakis kuvvetle vurgulamaktadır.

Bu ve şekil 32'deki yivli kâse için hiçbir olumsuz yorum yapılamaz. Zira bunlar bir kuyumcunun yapacağı iş ne kadar iyi olabilirse, ancak o kadar iyidir. Şekil 33'deki Mes-kalam-dug'a ait düz dövülmüş, çekiçlenerek yapılmış kabartmalardaki saç bukleleri ve tek tek mükemmel bir şekilde oyulmuş ince saç tellerini gösteren peruk tipi miğfer tam ve gerçek bir güç gösterisi olup muhteşem bir işçilik eseridir.

Katı metal kullanarak bir peruk yapma fikri ilk bakışta insana gülünç gelebilir, ancak sanatçı burada, muntazam buklelerden dekoratif bir model oluşturarak ve herhangi bir etkiden çok, hassas bir şekilde modellenmiş yüzeyindeki ışık oyununu hedefleyerek bunu o denli bir hüner sergilemiştir ki, üzerinde emek sarf ettiği sanatın konusuna rağmen gerçek güzelliğe ulaşmayı başarmıştır.

Aynı başarı Şekil 34'deki boğa kafasında da görülmektedir. Ahşap bir kaide üzerine dövülmüş ince altın levhadan yapılmıştır ve bir lirin ses kutusunu süslemiştir. Burada, muhtemelen boğaya sakal verilmesinin gerektiğini değerlendirdiğimiz, ritüel kökenli bir âdetten söz edebiliriz. Bu durumda sakal, gümüş bir çerçeve içine yerleştirilmiş lapislazuli (Lacivert taşı) malzemedendir. Tahminimizce ona bakan çok az insan, bir boğanın sakallı ve hatta mavi sakallı olmasını yadırgamıştır. Yegâne izlenimleri, tam olarak sanatçının iletmek istediği güç ve saygınlıktır.

Şekil 40.a'da görülen muhteşem altın boğa başı, kırmızı ve mavi taş ve kabuk mozaiklerle süslenmiş, altın ve gümüş bağlamalarla zenginleştirilmiş başka bir lire aittir. Sessiz ve sakin heybetinde vurgulanan baskın işaretin, doğanın evcilleşmemiş gücünün olduğu *"mavi sakallı" kafadan tamamen farklı* ve tamamen idealize edilmiştir, ancak eser, özünde boğa olarak kalmaktadır. Bu çağın Sümerli sanatçısının dehası, her şeyden çok hayvanların, iyi

bildikleri ve tanıdıkları hayvanların temsil edilmesinde kendini göstermektedir. Ancak sanatçı hiçbir zaman salt temsille yetinmez; onunki, bireysellik ve tesadüfi olmaktan uzak, onları tiplerine göre gören ve bunu kural olarak en yüksek ekonomik kullanım ile çizgisel hatlara ve kütleye çeviren soyut bir sanattır.



28.a. El Ubeyd Tapınağı: Mozaik sütun

Saf gerçekçiliğe en yakın yaklaşım, Kraliçe Shub-ad'ın iki tekerlekli arabasının direğindeki[7], büyüleyici bir gamsız anlayışı sergileyen küçük eşek şeklindeki maskottur. (Şekil 35). Hayvanın fiziksel özellikleri aslına uygun olarak resmedilmiştir, ancak başın dönüşü ve kulakların aşağı yukarı bükülmesinde, eski sanat anlayışında çok nadir görülen bir karakter üzerinde mizahi bir ısrar izlenmektedir. Sergileniş şeklinden doğan malum nedenlerle "çalılıkta yakalanmış koç" olarak adlandırılan keçi figürünün çok renkli -hatta neredeyse krizefantin (*Eski Yunan heykelciğinde kullanılan altın ve fildişi kaplama*) yapısı, sanata başka türden bir neşe katmaktadır. Hayvanın başı ve bacakları altından, göbeği gümüşten, vücut postu oyulmuş kabuk parçalarındandır, ancak omuzlarındaki yapağı lapis ve göz bebekleri, boynuzları ve sakalı lapislazulidendir (lacivert taşı). Ön ayakların zincirlendiği ağaç dalları, altından olup, kenarları gümüş kaplama, tepesi pembe ve beyaz mozaik olan bir kaide üzerinde durmaktadır (Şekil 36).

7 Sümer sanat zevki, altın ve gümüşün bir araya gelmesini tam olarak onaylamamış, gümüş ile birlikte; burada olduğu gibi, dizgin halkasının gümüşten ve eşeğin çok soluk sarı bir alaşımdan katı bir döküm olduğu, sadece açık renkli bir elektrum (Özellikle eski zamanlarda mücevherat için kullanılan, en az % 20 oranında gümüş içeren doğal veya yapay altın alaşımı.) kullanılmıştır. Hayvanın alt bacaklarının bükülmüş ve deforme durumda bulunduğu ve gerektiği gibi tamir edilemediği gerçeği göz ardı edilmemelidir.



28.b. El Ubeyd Tapınağı: Kapı üzerinden büyük bakır kabartma

Zengin malzemelerin cömert kullanımı; bize daha sonraki İtalyan Rönesans Dönemi'ni hatırlatmakta ve milattan önceki dördüncü bin yılda Mezopotamya çevresinde ilk bakışta şaşırtıcı olsa da, aslında bu medeniyetin tamamen karakteristik özelliğini göstermektedir. Figürün zarafeti ve hafifliği, renginin parlaklığı ile mükemmel bir uyum içindedir. Keçinin tüm çevikliği sanata dönüştürülmüştür, ancak aynı zamanda adanmış bir hayvandır ve ilginç bir ciddiyete sahiptir. Deniz kabuğundan plakalardaki çizimlerin de bizlere kanıtladığı gibi, dönemin sanatçısının nasıl yakalayacağını çok iyi bildiği anlık denge, burada adeta donarak kalıcı hale evrilmiş ve yaşam heykelsi bir hal almıştır.

Dönemin hayvan heykeltıraşlığını diğerlerinden ayıran kalite belki de en iyi kelimelerle değil, ancak sonraki dönemlerdeki oldukça geç bir tarihte yapılmış çok benzer eserlerle karşılaştırılarak tanımlanabilir. Şekil 39.a'daki boğa başı veya Şekil 37'deki bakır kafa ve El Ubeyd'deki Birinci Hanedanlık Tapınağı frizindeki kabartmalar veya Şekil 39.d'de gösterilen aynı tarihteki boğa başı gibi Kraliyet Mezarlığı'ndan çıkartılan tüm bu başyapıtları yan yana dizersek, aralarında çok da fark olmadığını gözlemleyebiliriz.



29.a. El Ubeyd Tapınağı: Bakırdan boğa heykeli



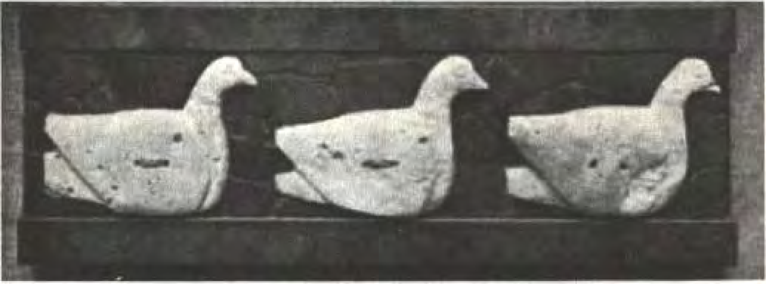
29, b. El Ubeyd Tapınağı: Bir frizin parçası olan bakır bir kabartma



a. Bir Mandıra sahnesi ve Sığırlar: Kireçtaşı figürleri



b. Sığırlar: Deniz Kabuğundan Figürler

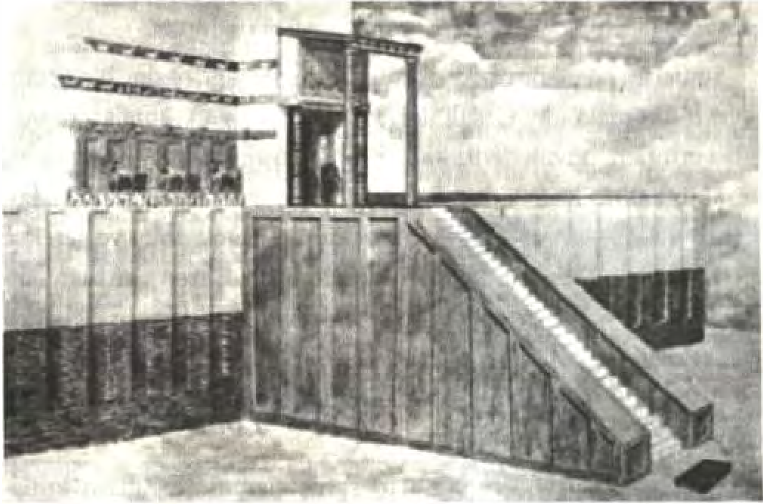


c. Kuşlar: Kireçtaşı Figürler
30. El Ubeyd Tapınağı'ndan Mozaik Frizler

İlk bakışta hayranlık uyandıran bu heykelcikler, kendini tekrarlayan, çalışılan temadan ziyade gelenekle ilgilenen, tekniklerinden emin ama kendini ifade etme riskine girmeye cesaret edemeyen öğrencilerin çalışmaları olan, belirli bir ekolün parçaları olarak gözükmektedirler. Bu zamanların sanatını tahmin etmeye çalıştığımız tüm nesnelerin aslında uygulamalı sanatın nesneleri olduğu unutulmamalıdır; Şekil 40. b'de gösterildiği gibi hayvanların başları, süslü arplar veya lirler; bakıldığında hiçbiri bağımsız değildir, hepsi dekorasyon ve süsleme maksatlı kullanılmaktaydılar ve bu nedenle kendilerine dışarıdan verilmiş kurallara tabiydiler. Dolayısıyla, kendi bulundukları koşullardan ayrı olarak, bu denli üst sevide yer almaları daha dikkat çekici olarak değerlendirilmektedir.

Gerçek olan şudur ki, Sümerler sıradan şeyleri güzel tasarımlara dönüştürmeye çok yetenekliydiler. Ayrıntılar da mükemmeldir,

ancak daha önemlisi, yürüttükleri bütün çalışmalar, iyi planlanmış ve başarıyla icra edilmiştir. Şekil 41.a'da, ahşap bir göbek üzerine yerleştirilmiş ince gümüş levhadan yapılmış bir lir resmedilmektedir. Ahşabın ve metalin zamanla çürümesi onu bir zamanlar olduğu şeklin sadece bir hayaletine indirgemiştir. Ancak bu olaya fazla pay ayırmazsak, ana hatları tamamen kullanımına uyumlu bir enstrümana verilen formun güzelliğini fark edebiliriz.



31.a.El Ubeyd'deki tapınak cephesinin rekonstrüksiyonu

Bu insanların başardıkları çalışmalarının, gelecek nesiller için kuralları belirlemesi kesinlikle şaşırtıcı değildir. Öyle ki; M.Ö. 24. yuzyılda Gudea için yapılmış bir arpın tanımı, Ur'un tarih öncesi mezarlarından birindekine denk olarak uygulanabilir. Sanatsal âdetlerin bu çağa kadar dayanabildiğinin belki de en vurucu örneği, her biri, yere düşmüş bir adamı ayaklarının altında çiğneyen iki aslan figürü ve ortasında bir rozet bulunan, muhtemelen bir kalkandan alınmış bakır bir kakma süslemedir. (Şekil 41. B.). Eğer ülkenin kuzeyinde bulunmuş olsaydı, M.Ö. 8. yüzyıldan kalma bir Asurlu zanaatkâra rahatlıkla atfedilebilir, Kıbrıs'ta veya



3.b. Kraliyet Mezarlığı'ndan altın kâseler

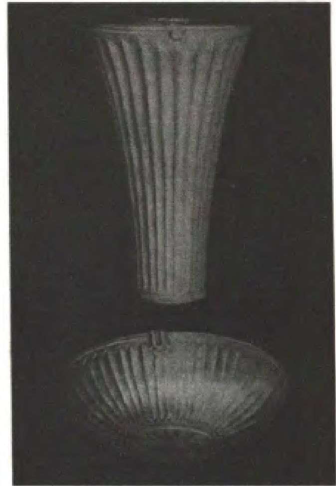
Suriye kıyılarında aynı dönemdeki Fenike eserleriyle mukayese edilebilirdi. Ur'da, Kraliyet Mezarlarından birinde bulunan bu eser, yalnızca Asurluların ve Fenikelilerin en nihayetinde ilham aldıkları, esinlendikleri bir orijinal eser olarak görülebilir; ancak orijinal eser, kopyasının yeniden üretemeyeceği bir tazeliğe, zindeliğe ve bir yaşam anlayışına sahiptir.

Sümerli sanatçının becerisinin belirginleştiği başka bir ortam daha bulunmaktadır. Çeşitli nesneler, arplar, oyun tahtaları ve mobilya ürünleri, büyük deniz kabuğunun dayanıklı orta sütunundan kesilmiş kakma levhalarla zenginleştirilmiştir. Plakalar mutlaka küçüktür ama fildişi malzemeye benzemeyen, gerek doku ve gerekse renk olarak mükemmel bir görünüm almıştır. Bazen parçalar siluetlenmiş figürler halinde kesilmiş, iç detayları eski duvar dekorasyonu geleneğine uygun olarak lapislazuli (lacivert taşı) mozaiğinin arka planına yerleştirilmiş, burada küçük ölçekli ince işlemelerle işlenmiştir.

Şekil 42-ön cephe'de sunulan savaş alanını ve zaferin kutlamasını betimleyen friz benzeri insan ve hayvan sıraları veya daha nadiren, Queen Shub-ad'ın gümüş tuvalet kutusunun kapağında olduğu gibi, siluet şeklindeki figürün alçak kabartma olarak oyulması (Şekil 43), birer örnek olarak dikkat çekicidir. Daha sıklıkla görülen ise, plakaların dikdörtgen şeklini koruması ve temanın üzerine ya kırmızı ve siyah macunla doldurulmuş basit çizgilerle ya da şekli çevreleyen zemin kesilip siyah boyayla doldurularak (daha sonraki bir çağdaki gümüş niello çalışmasında olduğu gibi) oyulmuş olmasıdır. Böylelikle yapılan eser, siyah üzerine beyazın cesur deseninde göze çarpmaktaydı. Kakma maksatlı olarak yapılmış ve bu nedenle eserin dekoratif bütünlüğü içinde ikincil unsurlar olarak arka planda kalmış olmalarına rağmen, plaketlerin

değeri aslında bireysel olarak bağımsız olmalarıdır. Her biri tamamen kendi içinde başlı başına bir nesne olarak, adeta sanatçının kendi hayal gücüne göre, üzerine çizimlerini yapabileceği küçük bir tuval olarak ele alınmıştır. Enstrümanı yaratan kişi, genel bir renk efekti elde etmek için çok sayıda siyah ve beyaz kareye ihtiyaç duymuş, ancak ayrı kareleri süsleyen kişiye, "uygulamalı sanat"ın herhangi bir düşüncesi tarafından engellenmemiş, kısıtlanmamış bir serbestiyet verilmiştir.

Tabii ki o sadece bir zanaatkârdı. O devrin tanınmış sanatçılarından birisi, ya da Yunan kırmızı figür ressamları (Kırmızı figür, Atina'da M.Ö. 530'larda keşfedilmiş, kırmızı desenlerin veya figürlerin siyah fon üzerine çizilmesiyle yapılan bir çömlekçilik tekniği) kadar tanınmış sanatçılardan daha fazlası değildi. Elbette mevcut tasarımlardan kendine ait bir repertuvara sahip olma eğilimindeydi. Böylelikle elimizde muhtemelen daha iyi sanatçıların çalışmalarına dayanan aynı konuya ait birçok versiyon bulunmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki, bizzat kendisi de eğitimli bir tasarımcıydı ve o dönemlerde havada olan hayal gücü ve özgünlüğün bir kısmına sahipti. Ortaya çıkartılmış plaketler sonucunda, eski bir İtalyan basımı kitaptaki imzasız gravürlerle karşılaştırılabilecek kadar, zamanın serbest çizimlerine veya tablolarına en yakın şey olarak değerlendirebileceğimiz ve bu kayıp şaheserlerin sahip olabileceği nitelikler hakkında bizlere fikir veren bir gravür galerisine sahip bulunmaktayız.



32. Kraliyet Mezarlığı'ndan çıkartılmış altın eşyalar



33. Mes-Kalam-Dug'a ait altından yapılma peruk miğfer

Burada, başka yerlerde olduğu gibi Sümerlerin de insan figürünün temsil edilmesinde en az başarılı oldukları ve bun durumun muhtemelen gözlem veya beceri eksikliğinden kaynaklandığı değerlendirilmektedir. Buna bir örnek olarak, Şekil 43. c'de, Standart olandan daha zahmetli ve bilinçli olarak yapılmış küçük yaratıklardan çok daha üstün, doğaçlama yapılmış bir taslak gibi görünen ve belki de bu alanda ilerlemeyi geciktiren bazı dini kısıtlamaların olduğunu varsayabileceğimiz çalışma verilebilir. Ancak burada yine belirgin olan, metal işinde olduğu gibi, hayvan temalı eserlerin işlenişinde sanatçı becerisinin olağanüstü olduğu ve sanatçının her bir figürünün karakterle dolu olduğudur.

Sinsi leoparın görünmezliği, boğanın kibiri, yaban keçisinin çevikliği ve çatal boynuzlu erkek geyiğin gururlu meydan okuması



34. Lapislazuli (Lacivert Taşı) sakallı altın boğa başı: Bir Lir'den alınmıştır.



35. Kraliçe Shub-ad'ın arabasındaki eşek maskotu.

tamamen aslına uygun olarak tasvir edilmiştir ve aynı zamanda gerçekçilik, eserlerde vurgulanan dekoratif değerlere tabidir. Şekil 44'de gösterilen gruplandırılmış figürlerde kendi formalitesi içinde, ancak son derece dramatik bir eylemin şiddetini de dışlamayan kompozisyon işlenmiştir. Şekil43.b'deki plaketler dizisinde ise erkeklerin rollerini oynayan hayvanlar resmedilmektedir. Burada hayvanların aslına uygun karakterizasyonuna en ufak bir müdahalede bulunmayan komik bir ruh gözlenmektedir ve çizgilerin inceliği, zarafeti ve kesinliği ile desende kullanılmış siyah ve beyaz dengesi bütünüyle takdire şayandır. Erken Hanedanlık çağında Sümer sanatının bizlere kalan tek kalıntıları bunlar olsa bile, onu yine de çok yükseklerde bir yerlere koymamız gerekmektedir.

Bölüm III Üzerine Not



36. *Çalılıkda yakalanan koç*

Bu dönemle ilgili yazılmış olan her kazı raporunda *"düz-dışbükey"* (*Plano-Convex*) tuğlaların kullanımı kaydedilmiştir. Şikago Şark Enstitu'sunun Antik Doğu Uygarlığı Araştırmaları, No. 7 çalışmasında, P. Delougaz, onların özellikleri ve uygulanma yöntemleriyle (öngörülen *bazı teorilere katılmadığım*) oldukça ayrıntılı bir şekilde ilgilenmiştir. Kiş Sarayı; S. Langdon tarafından, "*Kiş, Cilt I (, 1924)*" *(Kish, Vol. I) içeriğinde,* E. Mackay tarafından ise, "*Bir Sümer Sarayı ve Kiş'teki 'A' Mezarlığı, Doğal Tarih Müzesi*" (*A Sumerian Palaceandthe 'A' Cemetery at Kiş, FieldMuseum of Natural History*). Antropoloji, Anılar, Cilt I, Sayı 2, Chicago, 1929, kapsamında tanımlanmıştır. Mozaik çalışmalarının erken dönemde kullanılan yöntemleri için J. Jordan tarafından hazırlanmış, *"Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, No. 2, 1952 (Ausgrabungen in Warkd)*" dokümanına bakınız!

Ur'daki Kraliyet mezarlarının mimarisi, *"Ur Kazıları, Bölüm X,Cilt II 'Kraliyet Mezarlığı'" (Chapter X of Ur Excavations, Vol. II, 'TheRoyalCemetery')* kapsamında detaylı olarak ele alınmıştır.

A-anni-padda tarafından mozaikleri ve diğer süslemeleri ile inşa edilen tapınağın detayları, *"Ur Kazıları, Cilt I, El Ubeyd"* içinde anlatılmaktadır. *"Kraliyet Mezarlığı Cilt II"* (Vol. II, 'The Royal Cemetery')'nin büyük bir kısmı ise Ur'dan gelen altın ve diğer hazinelere ayrılmıştır.



37. Bir lir'den alınmış bakır bir boğa başı ve kabuk plaketler.

IV
Erken Hanedanlık Dönemi, Kısım II
Akadlı Sargon Dönemi
Taştan Heykelciliğin Gelişimi


38.b. Altın hançer ve kılıfı

Erken Hanedanlık Dönemi, sanatta, dış etkilerden pratik olarak etkilenmemiş bir iç gelişme dönemi olarak görülebilir. Bazı taş vazoların formlarının Mısır'ı andırdığı belirtilmiştir, ancak başka hiçbir yerde Mısır etkisine rastlanmamaktadır. Kraliyet Mezarlığı'nda, o zamanlar Elam'da moda olan, Sümer uygarlığının ne çömlekçilikte, ne de başka herhangi bir zanaatta doğu komşusundan ödünç almadığı, boyalı çömleklerin tek bir örneği bulunmuştur. Daha bu dönemde bile, İndus vadisiyle Sargon zamanında daha da genişletilecek olan bazı ticari ilişkiler başlamıştır ancak yine de, ithalat, muhtemelen esas olarak hammadde üzerine olduğundan, İndus kültürünün Sümerler üzerinde hiçbir etkisi olmadığını belirtmemiz uygun olacaktır.



38.a. Kraliyet Mezarlığı'ndan altın model midye kabukları, kadeh ve lamba

Dönemin en az önem arz eden başarısı, sanatın birleştirilmesi ve gerçekten ulusal bir ekolün yaratılmasıdır. Bu kitabın daha önceki sayfalarında ele alındığı gibi, önceki bir dönemde bir Kuzey merkezi olan Eşnunna (*TaiAsmar*) üretimi eserlerin, ruh ve uygulama açısından, Güney Sümer'inkilerden nasıl farklı oldukları görülmektedir. Jamdat Nasr'ın iki nehir vadisinin tamamına dayatmış olduğu siyasi birlik, Kuzey ve Güney'i birbirine bağlayarak eski şehir devletlerin yönetimleri altında gelişen yerel özellikleri ortadan kaldırmıştır. Uruk egemenliği altındayken, artık değişen lehçeler kaybolup birlik düzenini almış yeni milliyetçilik ifadesini bulmuştur. Bu gerçeğin somut bir örneği, sırasıyla Ur'da ve Bağdat yakınlarındaki Khafaje'de yapılan keşiflerde sunulmaktadır.



39.a. Bakır bir boğa başı. Kraliyet Mezarlığı dönemi

Kraliyet Mezarlığı'nın üstünde kalan yıkıntıların arasında, üzerinde boş bir arabayı süren adamların bir sahnesinin canlandırıldığı, kabartma olarak oyulmuş dikdörtgen bir kireçtaşı levhanın alt kısmını bulunmuştur. (Şekil 45.*a*.). Dr. Preusserde, Khafaje'de, sol alt köşesinin tamamı kayıp olan kaymaktaşından oyulmuş benzer bir levha bulmuştur. Buluntulardaki tema sadece aynı değil, yapılan işlem de

o denli benzerdir ki, adeta, Ur kabartmasından alınan bir kalıp parça, Khafaje'den alınan kalıbı tamamlamak için, birleşme yerleri bile fark edilmeyecek kadar iyi bir şekilde kullanılabilir. (Şekil 45.b.) Elbette ikisi de aynı elden çıkmış eserler olabilir, ancak eğer öyleyse, bu durum, yapılan bu keşif, böyle bir sanatın tüm ülkeye yayıldığını gösterir. Ya da bir kuzey taşındaki Khafaje plakası, Ur'un orijinal yerel bir kopyası veya tam tersi olabilir veya her ikisinin de türetildiği ortak bir model olabilir. Tasarımlar farklı üretim merkezlerinde dolaşım halinde olabilirler, ancak yine de birbirinden çok uzak yerlerde bulunmuş olan benzer oymalar gerçeği, yeni düzenin belirtisi olarak açıklanabilir.



39.b. Bakır bir boğa başı. Ur'un İlk Hanedanlığı

Bunun dışında, Suriye-Irak sınırındaki Mari'de yapılan kazılar, yaklaşık iki yüz elli mil doğuda bulunan Khafaje ve Tai Asmar'da bulunanlardan ayırt edilemez olan Erken Hanedanlık Dönemi'ne ait heykel ve kakmaları gün ışığına çıkarmıştır. Mari, daha sonra tüm Sümer ve Akad'a hükmeden bir hanedanlığın merkezi olmuştur, ancak bu zamana kadar, yazınsal gelenekte kendini hiç göstermemiş olup, buranın daha erken tarihi hakkında henüz hiçbir şey bilinmemektedir.

Sümer kültürünün akışına daha yeni kapılmış olması da bir yerde yeterli olabilir, ancak daha şimdiden bu kültürün elde ettiği tek biçimliliğe, tanıklık etmektedir.

O zamandan beri, Birinci Ur Hanedanlığı'nın sonuna kadar, sanatın gelişiminin izini sürerken, farklı ekollerin çalışmalarını birbirine karıştırarak tartışmayı geçersiz kılma ya da bozma riski olmaksızın, ülkenin herhangi bir yerinden örneklemelerimiz betimlemekte özgürüz ve taştan heykel alanında, malzeme çok bol

olmadığı için verilen bu imtiyaz ayrı bir değer taşıdığından anlamlıdır. Sümer sanatının büyük erdeminin neredeyse ilk kanıtı, taş heykellerin (*Tello'dan Gudea figürleri dizisi*) keşfedilmeleriyle ortaya çıkmıştır ancak daha önceki dönemler için bunlar çok az ve seyrektir. Bunun için elimizde iyi bir örnek vardır. İster kabartma, ister yuvarlak olsun, heykellerin çoğu tapınaklara yönelik olarak yapılmışlardır. Ya tanrıları temsil etmekteydiler ve bulundukları mekânlar kutsal alanlardı, ya da insan öğesini dua konumunda tasvir eden, kaderleri tanrıların önünde sürekli tapınma içinde durmaya adanmış olan ***ex votos***[8] idiler.



40, a. Bir Lir'den alınmış Altın Boğa Kafası.



40, b. Gümüş bir Lir

8 Çevirmen Notu: EX VOTOS, latince kökenli bir sözcük olup, tanrıların bir dileği yerine getirmesinin ardından, bu dileğe karşı onlara sunulan, yeraltına gömülen hayvan veya eşya anlamındadır.



41.a. Erkek Geyik figürüyle süslenmiş, kayık şeklinde gümüş bir lir



41.b. Aslanlar ve erkekler. Bakır kabartma.

Pek çok eski tapınak kazılmamış ve gün yüzüne çıkartılmamıştır. Eski şehirlerin çoğu tekrar tekrar düşmanlar tarafından ele geçirildiğinden ve tapınaklar da yağmalanacak ilk yerler olarak görüldüğünden, kazılmış olan tapınaklar çok az bulgu içermektedir. Tarihi kayıtlar, ülkeleri fetheden fatihlerin götürdüğü heykeller üzerine yazılmış ağıtlarla doludur ve modern arkeloglar ödüllerini ancak Tal Asmar'da olduğu gibi, özenle gizlenmiş bazı hazinelerde bulmayı bekleyebilirler. Dahası, heykeller, antik çağda bile, her zaman nispeten nadir bulunan metalardandır. Zira çoğu zaman ülkede bulunmayan, ancak önemli bir masraf yapılarak ithal edilmiş malzemelerden yapılmışlardır ve bu nedenle esasen lüks sayılmaktaydılar. Genel olarak konuşursak, kendi portresini taştan yaptırabilenler, ya da tanrısına çok pahalı bir adak sunabilenler, yalnızca prensler ya da hükümdarlardı.

Tüm taşların aşağı nehir vadisine ithal edilmesi gerektiğinden, getirilen malzemenin, dönemin üslubu üzerindeki etkisi, özellikle Sümer heykelciliğinde güçlü olmuştur. Hatta genel öğeyi, temayı bile etkilemişlerdir. Oldukça küçük ölçekli oymalar dışında, yuvarlak şekilli hemen hemen her heykel ve neredeyse tüm kabartmalar

insanları veya tanrıları temsil etmektedir. Bu kitabın ilerleyen kısımlarında gösterildiği gibi, Sümerli sanatçıların çok başarılı oldukları hayvan biçimleri, büyük ölçekli taş eserlerde görünmemektedir. Malzeme, sadece süsleme ya da dekorasyon maksadıyla kullanılamayacak kadar pahalıydı. Yalnızca malzeme maliyeti açısından değil, heykeltıraşlık çalışmasının doğası gereği de pahalıydı. Dökümde başarısız olan veya yaptığı kabartmadan (*rölyef*) memnun olmayan metal işçisi, altını veya bakırı yeniden eritebilir ve işçilik dışında başka hiçbir kayıp olmadan işine yeniden başlayabilirdi. Ancak çalıştığı taşı bozan heykeltıraş, yerine koyamayacağı bir şeyi mahvetmiş sayılabilir. Bu nedenle, kendisini yöntem ekonomisini öğrenmek ve bunun yanı sıra deneyimle sınırlaması gerekiyordu. İlk günlerde kullanılan taşlar, işlenmesi en kolay olan yumuşak türler (*kireçtaşı, kaymaktaşı ve alçıtaşı*) idi ve bunlar genelde Kuzey Mezopotamya'da bulunduğundan, örnek olarak Şekil 20.b'deki Tai Asmar figürlerinden farklı olan alttan kesme deneyimleri gibi, heykelciliğin kuzeyde başladığını ve orada bu tür taşlara düşkün olunduğunu görmekteyiz.

Ancak kireçtaşı ve kaymaktaşı bile güneye nakledildiklerinde maliyetleri kabul edilebilir düzeyde olmuştur. Uygulanan tarzın standardını belirleyen, kültürel olarak daha gelişmiş olan Güneydir. Her ne kadar kesilmesi kolay olsa da, bu taşlar çok kırılgandı ve Kuzeyli işçilerin çalışmalarında verdikleri göz üpek örnekler, aşırı risk alınmadan izlenemezdi. Bu nedenle, en başından bu yana, gerçek Sümer taş heykelciliğinin icrası hep çekingen olmuştur ve kullandıkları malzemelerinin en eski yorumcularına yükledikleri sınırlamalar, hiçbir zaman tamamen aşılamamış bir geleneğe yol açmıştır. Rölyefler her zaman alçak seviyededir ve asla üzerindeki figürü tabanından ayırma girişimleri yoktur. Yaratılacak etkinin asgari olarak gerçek oymacılık ile elde edilmesi gerekmekteydi.

Yuvarlak şekilli heykeller çoğunlukla küçüktür. Figürdeki vücudun ağırlığı bacakların arkasında bir sütun şeklinde uygun bir

desteğe sahip olmalı ve tüm figür sağlam bir blok oluşturabilecek şekilde muhafaza edilmeliydi. Kollar bu bütünün ayrılamaz parçalarıydı. Şekil 36'daki «çalılıkta yakalanmış koç» gibi, bu taş figürlerden birini karşılaştırmak, kullanılan malzemenin sanat üzerindeki etkisini anlamak için en uygun yol olacaktır. Tüm beyaz taş işleri boyanmıştır ve dönemin sanatçısı, teknik eksikliklerini gidermek veya zaten iyi olan bir eseri daha da zenginleştirmek için renk olayına hiç de azımsanmayacak derecede güvenmekteydi. Özellikle kabartmalar söz konusu olduğunda, sergilenen çalışmada, görülmemesi gereken ve acemice bir hata gibi yorumlanabilecek bir kesme işleminin, belki de üzerine uygulanan renkle birlikte istenen etkiyi vermek için en iyi şekilde hesaplandığı hususu akılda tutulmalıdır.

Erken dönem kabartmalar, eski mozaik geleneklerinden çok güçlü bir şekilde etkilenmişlerdir. Bu nedenle, Şekil 45'te daha önce bahsedilen Khafaje ve Ur levhalarında, minimum seviyedeki iç modelleme ile kesilmiş figürler, neredeyse arka planın düzleminden dikey bir kenarla ayrılmaktadır. İkincisi, kasıtlı olarak pürüzlü bırakıldıkları eski zamanlarda olduğu gibi, renkli macunla doldurulmuş olsa, standart mozaik ile benzerlikleri açık bir şekilde görülebilecektir. Şekil 47.b'de görülen ilginç mitolojik levha, aslında El Ubeyd Tapınağı'nın mozaik frizinin bir parçasını oluşturmakta olup, gerçek bir kakmadan ayırt edilemez durumdadır.

Ölülerle birlikte heykelleri gömmek adet değildi, ancak Ur'daki Kraliyet Mezarlığı'ndaki bir askerin mezarı, bu konunun istisnası olarak, kireçtaşından yontulmuş tam uzunlukta bir kadın figürü içermekte ve bu nedenle bize, nispeten eski tarihli bir erken sanatın örneklemesini göstermektedir. Şekil 46.b'deki heykel sadece on inç (*yaklaşık 25 cm*) yüksekliğindedir, ancak küçük ölçeğine rağmen, sanatçının çalışma koşullarındaki dezavantajlarını, ahşap bir zıvana ile birbirine sabitlenmesi gereken iki parça taştan yapılmış olması nedeniyle açıkça göstermektedir.

Orijinal bloğun çeperi, yapılma maksadını ifade etmek için yetersizdir. Bu nedenle figürün önü tamamen yuvarlak oyulmuşken, arkası düz ve şekilsizdir. Saç topuzunun çıkıntı yapması gereken yerde taş oyulmamış ve olması gereken saçlı kısmına ilave edilerek tamamlanmıştır.

Bu çalışma çok renkli bir iş olarak nitelendirilebilir. Gözler deniz kabuğu ve lacivert taş (lapis-lazuli) ile kakmalanmıştır. Kaşların girintisine uygulanmış siyah macundan gömme, alnın üzerinde uzanan lacivert taş kakma, saçı toplayan fileyi ve saçı temsil etmektedir. Tüylü kumaştan etek siyaha boyanmıştır ve modelin yüzünde kırmızı renk izleri vardır. Kadın, elleri göğsünün üzerinde kenetlenmiş olarak geleneksel bir tavır sergileyerek durmaktadır. Katı ve gergin duruş ve üzerindeki ağır elbisenin biçimsiz dış kaplaması, o devrin olağan geleneğini işaret etmektedir.

Tai Asmar hazinesinden çıkartılan bu tarz örneklerde, daha az eksantrik figürlere rastlanmış olup, onları Gudea Dönemi'nin büyük eserlerinde yeniden tanıma imkânı bulacağız. Eserlerde görülen göreceli olumsuz tespitler, kesinlikle yetersizlik veya beceriksizlik olarak algılanmamalı, tam tersine, daha fazla örnek incelendikçe ortaya çıkacak olan bir sanat teorisinden kaynaklandığı anlaşılmalıdır.

Müzelerde, bahse konu döneme ait, aşağı yukarı birbirine benzeyen ve genel tiplerinden çok uygulama becerilerinde farklılık arz eden oldukça fazla sayıda heykelcik bulunmaktadır. Bunların en iyilerinden birisi, British Museum'da sergilenen (Şekil 46.a.) şekil anlamında olağandışı bir hafiflik gösteren ve bireysel nitelemede (*karakterizasyon*) olağan başarıdan daha fazlasını sergileyen heykeldir. Burada açıkça görüleceği üzere; sürekli tetikte duran, kaprisli ve güçlü iradeli biri izlenmektedir.

Ancak bu heykele özgü olan özgünlük, herhangi bir orantı veya denge değişikliğinden ziyade iyi bir yüzey modellemesi yapılarak,

dönemin geleneklerden herhangi bir ödün verilmeden elde edilmiştir. Muhtemelen kendi akranlarını bağlayan kurallara uyan daha iyi bir sanatçının işi olduğu değerlendirilmektedir.

Tapınan insanların ayakta duran figürlerinden ayrı olarak, dönemin heykeltıraşına için başka bir figür yapması için müsaade edilmiştir ya da belki daha ziyade, bazen ona oyması için verilen bloğun şekli tarafından zorlandığına dair şüpheler uyanmaktadır. Elimizde o dönemlerden kalma, El Ubeyd'deki Birinci Hanedan Tapınağı'ndan çıkartılmış Kur-lil'e ait böyle bir trakit[9] heykel numunesi bulunmaktadır. Şekil 47.a'da görülen adam (Levha 47, a), bacakları vücudun altında çapraz olarak kıvrılmış ve elleri olağan bir biçimde katlanmış, gövdenin üst kısmı çıplak, göğüsten aşağıya doğru vücudu saran kalın bir etekle oturmaktadır. Fark edileceği gibi burada vücudun modellenmesi en asgari düzeye indirgenmiştir, uzuvlar neredeyse hiç ayırt edilememektedir. Hayret veren bir sonuçla, ancak kaynakların oldukça katı biçimde ekonomik kullanımından daha fazlası ile işlenmiş sade bir biçim iması gözlenmektedir.

Tipik Sümer heykeli bol dökümlü kumaşlarla modellenmiştir, ancak sanatçının, Yunanlıların kumaş kıvrımlarında sanatın en seçkin motiflerinden birini bulduğu yer olan bu kıvrımlı kumaşlarla ilgilenmediği apaçık fark edilmektedir. Sümerler, dokusuz ve neredeyse belirgin bir formu olmayan, altında vücudun belli belirsiz göründüğü boyalı bir kaplama ile yetinmişlerdir. Vücut için, bodur orantılar, kare omuzlar, abartılı sivri dirsekler gibi belirli sabit gelenekleri kabul etmişler ve eller ve ayaklar gibi ayrıntıların detaylandırılması için çok çaba sarf etmiş olmalarına rağmen, baştan sona

9 Çevirmen Notu: Trakit, çoğunlukla alkali feldispattan oluşan magmatik bir kayaçtır. Genellikle ince taneli ve hafif renklidir. Az miktarda mafik mineral içerir. Silika ve alkali metallerle zenginleştirilmiş lavların hızlı bir şekilde soğutulmasıyla oluşur. Siyenitin volkanik eşdeğeridir. Kaynak: Vikipedi

bireyle değil, eserdeki türle ilgilenmişlerdir. Yarattıkları bedene esas güzelliğe sahip bir şey olarak değil, katı bir formüle göre düzenlenmiş dengeli kütle ve çizgilerin belirli etkileriyle sembolize edilecek bir şey olarak bakmışlardır. Şekil 48.a'da sunulmuş, bu döneme ait bir dizi küçük figürden biri olan beyaz kalsitten oyulmuş küçük bir oturan boğa figüründe görüleceği gibi, hayvan heykellerine kadar uzanan soyut bir sanat olduğu anlaşılmaktadır.

Gerçekten de, metal malzeme ile yapılan işler, hayvan doğasının vurgulanması açısından takdire şayandır. Sanatçının ifade ettiği bu biçim, uygulama esnasında çalışılan kütlenin manipüle edilmesiyle ve gerçek kabartmaların minimum düzeyde kullanımından etkilenmiş düzlemlerle sonlandırılmıştır. Muhtemelen bir tanrı heykelinin tahtını destekleyen iki kireçtaşı koç büstünde de *(Şekil 48, b)* uygulanmış olan işçilik, işlevleri oldukça mütevazı olan sade mobilyalara yakışacak kadar kaba ve özettir, ancak tasarım asalet ve güçle doludur ve üzerindeki hayvan tipi çok iyi bir şekilde işlenmiştir. Ancak burada gösterilen, bireysel bir yaratık değil, son derece kıt kaynaklarla yapılmış soyut bir koç kavramıdır.

Böylelikle sanat, Ur'un Birinci Hanedanlığı Dönemi'nde çok ilerilere gitmiştir. M.Ö. 3000'den kısa bir süre sonra hanedanlığın düştüğü ve hemen ardından Sümer ülkesinde komşuları üzerinde birbiri ardına kısa ömürlü hegemonya kuran, ancak sırası geldiğinde iktidardan uzaklaştırılan bir anarşi dönemi başlamıştır. Bu dönemin toplumda yarattığı düzensizlik zamanın heykelciliğine kesin olarak yansımıştır. Birinci Hanedanlık Dönemi heykellerinden, krallık ünvanının taliplerden biri olan Lagaşlı Ur-Nina için yapılmış kabartmalara geçmek, geçici çöküşün her işaretini görmek anlamına gelmektedir. Lagaş, muhtemelen bir taşra yerleşimi idi ve geri kalmıştı. Kitabelerinin yazımı bile diğer merkezlerinkiyle karşılaştırıldığında tuhaf bir şekilde eski moda idi. Ur-Nina onuruna oyulmuş, şimdi Louvre'da ve İstanbul'da korunmakta olan çok

sayıda kireçtaşı levhada görülen yavanlık, kabalık, neredeyse şok edici boyuttadır (Şekil 49.a.).

Bu eserlerde, hükümdarın ve ailesinin temsil edilmesinin gerektiği bir kompozisyon duygusu yoktur ve konuldukları alanı kaplayacak şekilde basit sıralar halinde yerleştirilmişlerdir. Hükümdar için ayrılan daha büyük boyutlu alan, sanatsal değil, siyasi kaygılardan kaynaklanmaktadır. Tahsis edilmiş her bir santimetrekarenin doldurulması gerekmekteydi ve eğer figürler yeterince dolduramadıysa, kalan boş alana yazıtlar çiziliverir ve bunların aynı zamanda konmuş figürleri de etkilemesine izin verilirdi. Sonuçta her ne pahasına olursa olsun tatmin edilmesi gereken bir korku boşluğu vardır.[10]

Kabartmaların kesilmesi genellikle o denli kötüdür ki, açıklıkla itiraf etmek gerekirse, üzerlerinde tahrifat yapılmış olmasının pek de bir önemi olmadığı değerlendirilmektedir. Ur'da bulunan küçük bir dikilitaş, Lagaş'ın teknik anlamda yetenek eksikliğini vurgulamaktadır. Granitten yapılmıştır ve belki de Sümerli heykeltıraşlar tarafından sanatın icrasında sert taş kullanımının bize ulaşan en eski örneğidir. Kullanılan sert taş, sanatkarı tamamen şaşırtmış hayrete düşürmüştür. Ana malzeme, elindeki kesici takımlar için çok inatçıydı ve tüm işini taşlama yaparak bitirmek zorunda kalmıştır, bunun sonucunda da tasavvur edilen tasarımın neredeyse hiç ortaya çıkmadığı bir dizi bulanık, yanlış anlaşılan eğriler ortaya çıkmıştır. (Şekil 49.b.).Şu an için, sanatın yeniden emekleme dönemine dönmüş olduğu anlaşılmaktadır, ancak Lagaş'da bile birkaç jenerasyon, eski çizgide daha fazla gelişme göstermiş ve muhtemelen ülkenin diğer bölgelerinde, bahse konu çöküş o denli kapsamlı olmamıştır. Bu döneme ilişkin bilgi sahibi olabilmek için, neredeyse tamamen Lagaş ekolü eserlere güvenmek zorunda olmamız,

---

10 Çevirmen Notu: Korku Boşluğu (HorrorVacui), görsel sanatta aynı zamanda kenofobi olarak da adlandırılan, bir mekanın veya bir sanat eserinin tüm yüzeyinin ayrıntılarla doldurulması anlamına gelen tanımdır..

talihsiz bir durumdur, çünkü bize verdikleri izlenim pekâlâ haksız da olabilir.

Her koşulda, Ur-Nina'dan sonra üçüncü hükümdar olan Enannatum tarafından adanmış olan oyulmuş bir topuz başı (Şekil 50.a.) gibi nesneler, Lagaş sanatçısının eski malzemelerdeki ustalığından bir şeyleri geri kazandığını göstermektedir. Kesim, cesur ve özgürcedir. Tasarım, orijinal olmasa da, iyi aralıklıdır ve topuzun biçimine iyi uyarlanmıştır. Ancak saltanatın esas göze çarpan anıt eseri, Louvre Muzesi'nin ihtişamlı yapıtlarından birisi olan ve sadece parçaları günümüze kadar kalmış olan diyorit "Akbabalı Dikilitaş'tır". Bu eserlerin, Ur-Nina zamanından bu yana ne kadar büyük bir ilerleme kaydedildiğini göstermek için yeterli olduğu değerlendirilmektedir. Eski âdetlerden kurtulmak gerçekten de tam anlamıyla mümkün olmamıştır. Uygulama alanını aşırı kalabalıklaştırmada ısrar eden korku boşluğu halen kullanılmaktadır. Aynı zamanda hâlâ toplumsal önemin, yapılan figürlerin boyutunu düzenlediği bir anlayış ve ikinci olarak da mekanik bir benzerlik mevcuttur.

Ancak öncesinde tamamen eksik olan bir dekoratif değerler duygusu da oluşmuştur. Figürler gelişigüzel olmak yerine bir düzen içindeki öğeler olarak kullanılmışlardır. Bir yönden bakıldığında anıt resimseldir, taştan yapılmış tarihi bir vakayinamedir ve savaşa yürüyüş, yanaşık düzendeki savaşçıların arazide cesurca ilerlemesi, kralın ölüsünün gömülmesi ve düşmanlarının cesetlerini yiyip bitiren akbabalar gibi olaylar çok net bir şekilde ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Ancak diğer yönden bakıldığında eser, saf bir tasarım içermektedir. Yanaşık düzendeki grubu oluşturan askerler ve mızraklarının sayılarını çarparak çoğalttığı, kare kalkanlarıyla insandan arındırılmış bir arka plan içine, kralın izole edilmiş figürünün rölyefini oturtan sanatsal stenografi türünü gözlemlemek oldukça eğlenceli ve keyif vericidir (Şekil 50. b.). Hemen aşağıdaki sahnede ise, hepsi bir düzen içinde ve eğimli silahlara sahip küçük

adam safları, savaş arabasındaki liderle belirgin bir tezat oluşturmaktadır. Dikilitaşı akılda tutarak, bir nesil sonra Entemena heykelinin (Şekil 51.b.) bizi Sümer geleneğinin akışına doğru geri getirdiğini görmek bizleri şaşırtmamaktadır.

Ur'da bulunan heykelin baş kısmı yoktur, ancak bunun dışında çok iyi korunmuştur. Diyoritten yapılmıştır ve başsız haliyle otuz inch (Yaklaşık 76 cm) yüksekliğindedir. Kralı alışılmış bir mağrur tavır içinde göstermekte olan figür bodur ve grotesk[11] bir tarzda yuvarlak hatlara sahiptir. Özenle giydirilmiş póstekinin eteği vücudu bir fıçı gibi sarmakta ve genel ağırlık, vücudun ağırlığını destekleyen ayakların arkasındaki blok tarafından hafifletilmemektedir. Ancak öte yandan kollar, göğüs ve eller itina ile modellenmiştir ve son derece parlak olan yüzey, hesaplanmış bir ışık ve gölge oyunu ile modellemeyi vurgulamaktadır. İşte burada beliren sonuç, dönemin heykeltıraşının, en nihayetinde, sert taş malzemeyi kendisine bir engel olarak görmek yerine, onun niteliklerini kendi lehine çevirmeyi bilmesidir.

Uygulanmış olan stil açısından Entemena'yı Kraliyet Mezarlığı, ya da Birinci Hanedan Dönemi heykellerinden ayırt edecek çok az şey vardır. En azından Lagaş'ın fetret döneminde kaybedilmiş olan zemin geri kazanılmıştır ve bu iyileşmeyle birlikte sanatçı, seleflerinin üstesinden gelemedikleri bir malzemeyle uğraşma yetisini kazanmıştır. Bu konu önemsiz bir ilerleme olarak algılanmamalıdır, çünkü diyorit ve koyu volkanik bir taş olan bazalt kullanımıyla heykelcilik, boyanın verdiği tesadüfi yardımı dışarıda tutarak, kendi öz kaynaklarına güvenmek zorunda kalmıştır. Ayrıca yine bu

---

11 Çevirmen Notu: Grotesk, tanım olarak dünyayı yabancılaştıran ve onu hayali bir eğlenceli alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelmez gibi görünen şeylerin, mesela trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirilmesidir. (Kaynak: WIKIPEDI)



43. Deniz kabuğundan yapılma kakmalara ve kabuk oymacılığına ilişkin örnekler.

dönemde yüzey işlemeciliği daha önce hiç sahip olmadığı bir önem kazanmıştır.

Heykel dışındaki sanatlarda, Entemena'nın adını da taşıyan Şekil 51.a' daki elektrum kakma gümüş vazo, Kraliyet Mezarlığı ile Sargonid çağı arasındaki boşluğu kapatmaya yardımcı olmakta ve hem teknik, hem de tasarım açısından eski adetlerin sürmekte olduğunu göstermektedir. Muazzam bir kuyumculuk şaheseridir ve izole edilmiş olsa da, toplumsal karmaşalardan çok etkilenen Sümer ruhunun hâlâ yaşamakta olduğunu ve her daim verimli olmak için yalnızca düzgün yönetimin teşvikine ve kolaylık sağlamasına ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Bahse konu düzgün yönetim, Lagaş hükümdarları altında var olan ölçüde bir yönetim idi ve en iyi olasılıkla kısmen ve güvencesiz bir görev süresini kapsamaktaydı (*hüküm süren kral listelerinde adı bile geçmemektedir*). Belki de salt bu nedenle sanat bu denli taşralı bir görünüm vermiştir ve bu görünüm artık ülkenin, sanata yeni etkiler getirecek şekilde, daha kapsamlı bir birleşme süreci yaşamasını gerçekleştirecektir.

M.Ö. 26. yüzyılda[12] Sami bir maceracı olan Sargon, kendisini Sümer Ülkesinin efendisi olarak ilan etmiş ve Akad'da yeni bir başkent kurmuştur. Karma Sümer ırkının her zaman bir Sami unsur barındırdığı kesindir, ancak kendi orijinal yuvasına daha yakın olan kuzey ülkesinde daha güçlüydüler ve nehir vadisinden

12 *Gerçek tarih tartışmalı bir konudur. Sargon'un tahta çıkışı en geç M.Ö. 2528'de, bazıları tarafından M.Ö. 2630 olarak belirlenmektedir.*

sürekli sızmalar, dengeyi bozmuş ve ağırlıklı olarak Sami ırkından bir nüfus üretmiştir. Artık Samiler iktidardadır ve Güney'deki Sümerler bir yerde yabancı bir efendi için çalışmak zorunda kalmışlardır. Sanatsal bir devrim olmamıştır. Güney her zaman uygarlığın yoluna rehberlik etmiş ve kuzeyin adetlerini terk etmeyi isteyemeyecek kadar yürekten özümsemiştir. İzleyicilerin buradaki değişimi algılaması pek çok yönden oldukça zor olduğu değerlendirilmekte, ancak yine de kendimizi birdenbire, geçmişteki köklerden doğal olarak kaynaklanmayan, ancak zihnin farklı şekilde çalışmasını öneren bir gelişmeyle karşı karşıya bulmaktayız.



44. Bir Oyun Tahtası

Kraliyet Mezarlığı Sözleşmesi'ne göre bir kabuk şeklinde yapılmış Şekil 52.a'daki işlemeli fincan ve Şekil 52.d'deki Kraliyet Mezarlığı döneminden olamasa da, doğrudan dönemin tarzından türetilmiş insan başlı bir boğa figürü ile süslenmiş kaymaktaşı lamba örneklerinde olduğu, geleneğin sürekliliği açıkça görülmektedir. Asur'un son yönetici hanedanlığı olan Sargonid Dönemi sanatı gerçekten de tam olarak Sümer'e aittir. Ur'da, Sargonid Dönemi'ne ait arkeolojik katmanda yapılan kazılarda, ruhu ve uygulaması Sümer'e ait, hiçbir şeye benzemeyen kabartmalarla süslenmiş bir vazo parçası bulunduğunda (Şekil 53.*a*.) herkes için kesin bir şok olmuştur. Arkasındaki bir yazıtta Sargon'un oğlu Rimuş (*Rimush*) tarafından Susa'nın yağmalanmasından ganimet olarak getirildiği ve bu nedenle eşyanın Elam işçiliği olduğu yazmaktadır. Gerçekten yabancı bir şeyin bu denli mükemmel bir şekilde açık olarak öne çıkması gerçeği, genel olarak Sargonid sanatının Sümer karakterini doğrulamaktadır.

Ortaya çıkan yeni unsur, en iyi biçimde, iki abidenin mukayese edilmesi ile açıklanabilir. Şekil 54.a'da görülen Ur'da bulunmuş bir kireçtaşı levhaya bakıldığında; üzerinde yazılı bilgi olmadığı ve bulunmuş olduğu koşulların, yapıldığı tarih hakkında hiçbir ipucu vermediği anlaşılmakla birlikte, Lagaş dönemine ait olduğu kabul edilebilir. Bu durum bizlere, Ur Dönemi sanatının, o acınası çağda bile Lagaş seviyesine kadar tamamen yozlaşmadığını göstermektedir. Her iki sahnede, tarihsel bir olay, mevcut örnekler doğrultusunda yapılan değerlendirmelere göre, devrin hükümdarı olan kralın kızı Ay Tanrısı Yüksek Rahibesinin kabul törenini sergilemektedir.

Yukarıdaki belgede, üç oğlu tarafından takip edilmekte olan ve muhtemelen kralın kendisini simgeleyen çıplak bir figür, oturmuş durumdaki tanrı heykelinin önünü içki ile sulamaktadır. Alttakinde ise, bir rahip, libasyonu[13] tapınağın kapısının önüne dökmekte, tüm yüzü dönük figür olan yüksek rahibe, merkezi bir konumda durmakta ve hizmetkârlarının arkasında kurbanı ve sunulacak hediyeleri getirirken resmedilmektedir.

Nedensiz yere tahrif edildiği düşünülen ikinci anıt, yine Ur'da bulunan kaymaktaşından yapılmış bir disktir (Şekil 54.b.). Yine benzer bir temada kabartma olarak oyulmuş - basamaklı bir sunağın önünde bir rahip (*artık eski gelenek gereği çıplak değildir ve uzun keten bir giysi giymiştir)* libasyon dökmektedir. Arkasında cüppeli ve taç giymiş bir rahibe ve onun ardında bir hizmetçi durmaktadır. Arkadaki yazıtta, rahibenin Sargon'un kızı Enkheduanna olduğu belirtilmektedir.

İkinci plakanın, uğramış olduğu hasarın bile üzerini kapatamadığı daha iyi oymacılığın oldukça dışında, neredeyse aynı olan

---

13 Çevirmen Notu: Libasyon, Antik Yunan dünyasında sıkça kullanılan sıvı sunulara verilen isimdir. Libasyonda genellikle hayvan veya insan kanı ile şarap kullanılır. Bu sıvılar kutsal mekanlardaki sunaklarda libasyon için ayrılmış bölümlerde ritonlar acılığıyla yere dökülür ve tanrılara adaklar adanır, dilekler dilenir. (Kaynak: WIKIPEDI)

konuların işlenmesinde dikkate değer bir fark göze çarpmaktadır. Eski levhada kompozisyonda, Ur-Nina kabartmalarındaki kalite görülmektedir. Tema sahnesi aşırı kalabalık, figürler birbirine karışmış ve onlara farklılık verebilmek için boya gerektiren bir düzlüğe sahiptir. Ur-Nina işçiliğinden daha iyi düzenlenmişler ancak henüz "*Akbabalı Dikilitaş*" örneğindekiler gibi bir modele göre şematize edilmemişlerdir. Ayrı figürler şeklinde kalarak bireyselliklerini zar zor elde etmişlerdir.

Enkheduanna sahnesinde, her bir kişi net bir arka plandan öne fırlamakta ve adeta tüm değerini kendi soyutlanmasından kazanırken; vurgulanan kompozisyon etkileşimleriyle, diğer sahnede verilen sade topluluğun üretebileceğinden çok daha gerçek bir birlikteliği korumaktadır. Eski sanat anlayışı, arka planı elimine etmeye çalışmış, yeni sanat ise, tasarımın önemini ve onu oluşturan parçaların bireyselliğini artırmak için nasıl kullanılabileceğini öngörmüştür. Biçimli bir şekilde siluetlendirilmiş figür, Sargonid stilinin ayırt edici özelliği haline gelmiştir. Tabii ki bu sonuç tek bir örneğe dayanmamaktadır. Bu husus en açık şekilde, silindir şekilli mühürler ve birçok küçük heykel çalışmasının anlatıldığı daha sonraki bölüm'de gösterilecektir.



45.a. Ur: Kireçtaşı Plaket Parçası



45.b. Khafaje: Kaymaktaşı levha, sol alt köşe 45.a' dakikırık parça kalıpla tamamlanmıştır. 45. Ur ve Khafaje'den çıkartılmış oyma taş levhalar

Ur'da bulunan bir sabuntaşı (*steatit*) kâse (Şekil 55.c.) sıklıkla tekrarlanan bir sığır alayı motifiyle süslenmiştir.[14] Bu örnek Şekil 16'daki Jamdat Nasr tarihinin prototipleriyle karşılaştırıldığında, tasarım boşluğunun ne kadar kazandırdığı hemen görülebilmektedir. Aynı şekilde başka bir sabuntaşı kâsenin bir parçası üzerinde (Şekil 53.*b.*) iki vazo tutan tanrının geleneksel figürü (*kabın etrafında bundan bir seri bulunmaktadır*), konmuş olduğu serbest arka plandan tamamen yeni bir değer almaktadır. Bu iki örnekten özellikle boğa kâsesi, uygulanan heykeltıraşlığın tam bir şaheseri olarak değerlendirilmektedir. Hayvan biçimlerinin stilize edilmesi, örneğin El Ubeyd'deki Birinci Hanedan'ın tapınak frizi gördüğümüzün çok daha ötesine geçmiş; kullanılan cesur modelleme, gözlemlenmekten ziyade şematik olan bir kas sisteminde ısrarcı olmaktadır. Figürlerde içgüdüsü olan canlılık ve enerji, yaşamdan çok sanatın verdiği canlılık ve enerjidir. Yine de hiçbir şey, boğanın vahşi gücünün tamamen dekoratif amaçlara hizmet eden bu ciddi simgesinden daha tatmin edici olamaz.

14 Motifin popülaritesi, sembolizminden kaynaklanmaktadır; boğa ve arpa başakları, ülkenin zenginliği olan sürüleri ve ekin'i temsil etmektedir. Bağlaçlarla dizilmiş çivi yazısı ideogramları, "refah" anlamına gelmektedir ve kâsenin üzerindeki tasarının, sanki aynı kelimenin adeta resimsel bir sunumudur.



46.a. *Kalsit Heykel*



46.b. *Kraliyet Mezarlığından çıkartılan Kireçtaşı Heykel.*

Ancak Sargonid Dönemi'nin Sümer kabartmasına getirdiği resimsel anlamın tam olarak ifade edildiğini gördüğümüz yer Naram-Sin Dikilitaş'ıdır (Şekil 56). Burada Sargon'un büyük torunu, ordusunun başında Lulubu kabilesinin üyelerini yerle bir ederken gösterilmektedir. Kullanılan tema, Enannatum'un *"Akbabalı Dikilitaş"*ından farklı değildir, ancak uygulamadaki farklılık hayret vericidir ve sanata gelen yeni ruhun tanıklığını yapmaktadır. Sahne, zirvesi yıldızlara kadar yükselen bir dağın etekleridir. Akad birlikleri engebeli yolları tırmanmakta ve savrulan düşmanın peşinden ormanda ilerlemektedir. Hepsinden öte, kral, gökyüzüne karşı soyutlanmış şekilde, ölüleri ayakların altında çiğnemekte ve hayatta kalanların boyun eğmesini kabul etmektedir. Bu son derece hayat ve aksiyon dolu bir resimdir ama kralın ayaklarının altındaki ezilmiş bedenlerin ve hemen önündeki yaralı adamın gerçekçiliğine rağmen, bütününde gerçekçi bir çalışma değildir. Tıpkı piramidal bir kompozisyon gibi (Dağ'ın ana hatlarıyla tekrarlanan) bizi kral figürüne doğru götürmek için tasarlanmıştır ve böylece

üzerinde belirtilen her bir unsur bireysel değil, sembolik bir vurguya sahiptir. Tasarımda kullanılan birkaç hat, manzarayı, iki ağaç ormanı belirtmektedir ve Enannatum'un sıkışık toplu düzendeki ordusu yerine, her biri taşıdığı ölçüde bir alayı temsil ederken; sergiledikleri pozun tek biçimliliği, disiplini çağrıştıran ancak bir yandan da karşılarındaki düşmanın heyecanlı karmaşası ile çelişen birkaç net ve bağımsız figür bulunmaktadır. Kral, tebaasının üzerinde durmaktadır ve onunla eşit düzeyde karşılaşmaya cesaret eden düşman, ya boyun eğmeli ya da ölmelidir. Tema; içeriğin bu karmaşıklığı ile önceki nesillerdekinden çok daha üstün, onlara çok yabancı olan bir özgürlük anlayışı ve tamamen yeni sade bir dekoratif ideale doğru resimsel bir teknik kullanılarak entelektüel hale getirilmiştir.

Bölüm IV Üzerine Not

Khafaje kazıları için C. Preusser'in, 1931 yılında Şikago basımlı, "OrientalInstitute Communications, Sayı 51, *'Tel Asmar ve Khafaje** (*OrientalInstitute Communications, No. 51, 'Tell Asmarand Khafaje*") dokümanına bakınız! Mari'deki çalışmalar hakkında bir ön rapor, A. Parrot tarafından Revued'Assyriologie, XXXI içeriğinde Sayfa 173 "*Mari et Opis*"de yayınlanmıştır. A. Parrotve Dr. Frankfort, orada Suriye kazı alanı ile Khafaje ve Tell Asmar arasındaki bağlantıyı göstermektedirler.



47.a. Kur-Lil Heykeli, El Ubeyd



47.b. Mitojik Rölyef, Kireçtaşı, El Ubeyd

47. Ur'un Birinci Hanedanlığı'nın Yontu Örnekleri

Ur'da bulunmuş, taş heykeli içeren mezar, Antiquaries Journal, Vol. XIV, 4, Sayfa 361' deki ön raporumda tanımlanmıştır.

Ur-Nina kabartmaları dizisi, "*Akbabalı Dikilitaş*" (*Stela of the-Vultures*) ve Lagaş'tan çıkartılmış diğer nesneler, *Decouvertes en Chaldee*'nin muhteşem baskısında, De Sarzec tarafından bütünüyle resmedilmiştir. Aynı zamanda L. King tarafından yazılmış Sümer ve Akad Tarihi (*History of Sumer and Akkad*) kapsamında da ele alınmıştır.



48.a. Kaymaktaşı İnek Figürü



48.b. Kireçtaşı Koç Figürleri, Taht Desteği

48. Ur'un Birinci Hanedanlığı'nın Yontu Örnekleri

V

Gudea ve Üçüncü Ur Hanedanlığı

Mimari ve Heykelcilik

Akadlı Sargon tarafından kurulan büyük hanedanlık, Sümer sanatını, siyasi sorunların yol açtığı yıkımdan kurtarmış görünmektedir. Naram-Sin dikilitaşına ulaşan gelişimi kesinlikle mümkün kılmıştır. Ancak Naram-Sin'in oğlunun hükümranlığından daha geç olmayan bir zamanda, Sümer tarihinin akışını sürekli kesintiye uğratan o felaketlerden biri daha gelmiş, kuzeydoğudaki dağlarda yaşayan vahşi kabilelerden Guti, aşağıdaki verimli vadiye saldırmış ve Akad krallarının hâkimiyetine ara vermiştir. Şehirler yağmalanmış, tarlalar yerle bir edilmiş ve akıncılar geldikleri tepelerine geri çekilmek yerine, yönetmek için gereken zekaya sahip olmadıkları harap topraklara yerleşmişlerdir. Uzun bir süre muazzam bir anarşi yaşanmıştır; ancak zaman ilerledikçe şehirler yavaş yavaş kendilerini yeniden savunmaya ve uğradıkları darbeden kurtulmaya başlamışlardır. Sonunda barbarların hükümet etme fonksiyonlarını yerine getirdikleri müphem merkezi hükümete sözde bir bağlılık göstermiş ve belki de haraç ödemişlerdir. Ancak aralarında hiçbir zaman toplumsal birlik oluşmamıştır. Bunun sonucunda bir yerel hükümdar olan Lagaşlı Gudea, fiilen bağımsız bir şekilde kendi yolunu çizmiştir ve sayısız yazılı kayıtlarında önceki efendisi Guti'den bir kez bile bahsetmemiştir.

Bu şehir devletlerinde medeniyet yeniden gelişmiş ve sanat ilerlemiştir. Guti döneminin sonlarına doğru, Lagaş gelişen bir mimari ve heykel merkezi haline gelmiş ve bir kez daha Lagaş tarafından kontrol edilen Ur, belki de aynı derecede refaha kavuşmuştur. Ancak eski ihtişamını hatırlayan ve Guti'yi kovmayı üstlenen, Sümer'in dört kez başkenti olan Uruk olmuştur. Sümer onların Capua'sıydı ve morali düşük durumdaki kabile üyelerinin kaderini tek bir savaş belirlemiştir, ama Uruk bundan uzun süre yararlanamamıştır. Ur valisi Ur-Nammu ayaklanmış ve Uruk pahasına kendini ülkenin efendisi yaparak, Ur'u ülkenin başkenti konumuna yükseltmiş ve dört kuşak sürecek olan iktidarı çocuklarına devretmiştir.

Üçüncü Ur Hanedanlığı, politik olarak Sümer tarihinin en büyük dönemlerinden biriydi ve de sonuncusuydu. Guti işgalcilerine karşı başkaldırıya dayanması bakımından ulusal bir dirilişin, uyanışın işaretiydi, ancak Sümer ulusu artık eskisi gibi değildir. Sami isimleri artık kraliyet ailesinde bile bulunmaktadır ve Samiler, Sümer soyundan gelenlerle eşit görevler yapmaktaydılar. Hatta Sümer dili, yavaş yavaş Babil diline doğru terk ediliyordu; iki bin yıldır bir halkı ateşleyen o deha, o düşünce yapısı sonunda sönüyordu ve o anda en cüretkar çabası kabul edilebilecek şey, sondan hemen önceki parlamaydı.

Bu büyük dönemden günümüze nispeten az sayıda anıt ayakta kalabilmiştir; mezarlar ve tapınaklar, sistematik olarak yağmalanmış ve sonra gelenlerin yapıları, hem yıkıcıların hem de restoratörlerin ellerinden o kadar çok çekmiştir ki, çoğu zaman zemin planları bile ancak zorlukla kurtarılabilmiştir. Bunun bir istisnası, hanedanlığın ikinci kralı Dungi tarafından Ur'da yaptırılan mozoledir. Köşeleri, Norman mimarisinin (Şekil58) keskin kudretine sahip kulelere doğru yuvarlanmış muhteşem sağlamlıkta yanmış tuğlalar ve bitüm (katranlı) duvarları ile üst yapısı, büyük ölçüde çökmüştür. Ancak plan iyi orantılanmış ve simetriktir. Çapulcuların geride bıraktığı az sayıdaki kalıntılardan da anlaşılacağı gibi, maviye

boyanmış ve altın yaldızlarla bezenmiş tavanları, altınla kaplanmış kapıları ve lacivert taşı ve akik kakmalı altın levhalarla kaplı oda duvarları ile çizgilerinde ağırbaşlı, dekorasyonunda muhteşemdi. Gerçekten o devrin şahıs malı evlerini modelleyen binaların altında, mezarlar, duvarları on altı fit (*16 Feet=4.88 mt*) kalınlığında tuğla ve bitüm olan kubbeli odalar uzanıyordu. Asıl kemerler dönemin herhangi bir evinde bulunabilecek kadar alışılagelmiş olmasına rağmen zamane mimarlarının bunlar için eski tip bindirmeli kubbe ve kemer sistemini koruduğunu görmek oldukça ilginçtir.



49.a. Tello'dan Kireçtaşı Kabartma



49.b. Ur Döneminden Granit Dikilitaş



50.a. Kireçtaşı Koçbaşları



50.b. Akbaba'lı Dikilitaş Parçası



51.a. Tello'dan Lagaşlı Entemena'nın Gümüş Vazosu



51.b. Ur'dan Lagaşlı Entemena'nın Diorit Heykeli



52.a. Steatit(Sabuntaşı) kakmalı Kâse (restore edilmiş) Sargonid Dönemi



52, b. Sargonid Dönemine Ait Kaymaktaşından Lamba

Bu denli muhafazakâr bir çalışmanın nedeni, muhtemel bazı dini yaptırımlar olarak açıklanabilir. Mezarların yerleşimi, alçalan tuğladan merdivenlerle (Şekil 58) gerçekten çok etkileyicidir ve bize mimarın irilik ve sağlamlıktan daha fazlasına yönelik herhangi bir kapasitesi hakkında bazı fikirler vermektedir. Daha az önem arz eden kalıntılar bize mezarlıkta kullanılan yapısal özellikler hakkında daha fazla bilgi vermektedir. Bu nedenle Ur'daki bir Üçüncü Hanedanlık tapınağında, özel olarak kalıplanmış tuğlalardan inşa edilmiş bir sütunun kalıntıları (*Şekil 57.a.*), uzak geçmişten alınan derslerin unutulmadığını göstermektedir; hatta bilakis, sütunun tüm Sümer tarihi boyunca kullanıldığı söylenebilir. Zira Tello'da (Lagaş) Gudea zamanında kalıplanmış tuğlalardan yapılmış bir sütun birinci ve üçüncü hanedanlar arasındaki boşluğu doldururken, Ur'dakinin palmiye gövdesi (*Levha 57.b.*) gibi biçimlendirilmesi, dönemin geleneğini, Ur-Nammu yerleşiminin yıkılmasından sonra başarılı olacak Larsa Dönemi'ne kadar sürdürecektir. Benzer şekilde Ur-Nammu tarafından inşa ettirilmiş Ur'daki Ziguratın terasındaki küçük bir su sarnıcının çeşitli bölmeleri kubbelerle örtülüdür. Çatılar çökmüş olmasına rağmen, pandantiflerin kaideleri çatıların nasıl inşa edildiklerine tanıklık etmektedir.

Ancak Üçüncü Hanedan mimarlarının, yalnızca büyük sanat dönemlerinde başka yerlerde paralel olan bir inceliğe eriştiklerinin en büyük kanıtı, Ur'da hayatta kalan en heybetli ve Mezopotamya'da türünün en iyi korunan antik anıtı olan Zigurat'ın bizzat kendisidir. Zigurat, zemin seviyesinde yaklaşık altmış yedi'ye kırk beş yarda (*Yaklaşık 61x41 Metre*) ölçülerinde ve hâlâ altmış beş ayak (*Yaklaşık 20 mt*) yüksekliğe kadar korunmuş sağlam bir tuğla kütlesidir. Orijinalinde üç katlı olarak inşa edilmiştir. Her biri tabanının çevresinde bir platform bırakacak şekilde aşağıdan geriye doğru kademeli olarak inşa edilmiş ve en üst bölümde şehrin koruyucu tanrısı Nannar'ın baş mabedi olan küçük bir tapınak kondurulmuştur. Kuzeydoğu tarafında (Şekil 59.*a.*) ilk etabın tepesine çıkan

üçlü bir merdiven ile bir pilon[15] kapısının altından geçilerek, türbe kapısına kadar tek bir merdiven düzeneği ile devam edilir. Bu şekilde fazla bir detay sunmayan kule, mimari beceriyi anlamak için çok az fırsat sunuyor gibi görünmektedir Bitüm ile sıvalı yanmış tuğladan malzeme, taştan bir binanın görkemi gibi bir süslemeye elverişli değildir. Ancak bu malzeme, onlar için ellerinde mevcut olan tek malzemedir ve Sümerler eski ustalardır. Dolayısıyla zorunlu bir sadeliği muhafaza ederken, kütle ve çizgiyi de, inşa ettikleri bu "*Yüksek Yer*"i gerçek bir sanat eseri yapacak şekilde nasıl kullanacaklarını çok iyi bilmekteydiler.

Geleneksel dekoratif payandalar kullanılarak renk katılan duvarlar, farklı katların arka planıyla birlikte, gözü bu devasa platformun varoluş nedeni olan tapınağı içeriye ve yukarıya yönlendiren belirgin bir meyil ile içe doğru eğimlidir; daha dik yan eğimleri ve düz merkezi akış şekli ile üçlü merdiven bu eğilimi göze çarptırmaktadır. Yukarıdaki giriş yeri, en alttaki sahnenin yüzünü kesen çizgileri birbirine örerek, onları kutsal alanın kapısına kadar taşımaktadır. birbirini izleyen, ardışık kademelerin azalan yüksekliği ve binanın nispeten bunların üstesinden gelen küçük boyutları sayesinde, piramit etkisi, aslında eğer dikkatsiz bir şekilde orantılanmış olsaydı bu özelliği ile uyuşmayacak olan yatay bölünmelerin yardımı ile çarpıcı bir şekilde vurgulanmaktadır.

Zigurat bugünkü yıkık durumunda bile, kasvetli bir kütle değil, ölçümlerin kendisini meydana getirdiğinden çok daha yükseklere, temellerinden fışkıran bir bina izlenimi vermektedir. Ama belki daha az belirgin ancak daha az gerçek olmayan başka özelliklere de sahiptir. Gözü yönlendirecek hiçbir merdivenin ve köşebent kulenin olmadığı arka taraftan bakıldığında, muhtemelen geniş hacimli

---

15 Çevirmen Not'u: ***Pylon;*** Eski Yunancada kapı, giriş; Eski Mısır'da tapınakların ana giriş kapılarını tanımlamaktadır. Genelde üste doğru eğimi azalan, kesme taşlardan yapılmış iki masif kuleyle onların arasında yer alan kapıdan oluşmaktadır. (*Kaynak: www.arkeolojikhaber.com*)

üst yapısı tarafından baskın olan basit bir tabana sahip olması, daha olumsuz görünme beklentisi yaratmaktadır. Ancak burada bile (Şekil 59.b.), belki de bir süredir dikkatimizden kaçan bir tasarım unsuru olması nedeniyle, yetkin hafifliğinden bir şeyleri korumayı başarmaktadır. Binada düz hatlar kullanılmamıştır. Duvarlar yalnızca içe doğru eğimli olmakla kalmamakta, aynı zamanda dışbükey şekillendirilmiştir, temelden en üst noktaya kadar, yalnızca bir Yunan sütununun entasisi[16] ile mukayese edilebilecek hafif bir eğimde uzanmaktadır. Tıpkı Parthenon'un basamaklarının, saçaktan sütunlara herhangi bir ağırlık çarpması izlenimini uyandırabilmesi için yükselen bir eğri üzerine yerleştirilmesi gibi, Zigurat duvarının temel çizgisi köşeden köşeye düz değil, üstyapısının kütlesini merkezin daha kolay taşıyabileceği biçimde dışbükeydir. (Şekil 60.a.) Toplam uzunluğu 201 ayak (Yaklaşık 61 mt) olan 20 inçlik (Yaklaşık 50 cm) bir yay ile...

Bu kesinlikle bir tesadüf değildir. Bütün zemin planı aynı şekilde çizilmiştir[17] ve bu hesaplanmış eğriler, Üçüncü Hanedan zamanında Sümerli mimarların, bu konu üzerinde çalıştıklarını ve yalnızca en ileri uygarlıkların yeniden keşfedebilecekleri optik prensiplerinin nasıl uygulanacağını oldukça iyi bildiklerini kanıtlamaktadır.

O döneme ait örnekleyebildiğimiz diğer büyük sanat dalı ise heykeldir. Burada zamanda bir adım geriye gitmemiz daha uygun olacaktır; çünkü malzememizin büyük kısmı ve hatta en iyisi, Ur-Nammu'nun Sümer tahtını ele geçirmesinden yaklaşık bir nesil önce, Lagaş'ın efendisi Gudea Dönemi'ne aittir. Gudea, sanat kavramının büyük bir hamisiydi ve tesadüf eseri kendisinin yaptığı, hem

16 Çevirmen Not'u:Enthasis, Antik mimarlıkta sütun gövdesinin ortaya doğru çok hafif bir biçimde şişirilmesi. Böylelikle sütun yukarıya doğru daralan bir silindir olmaktan uzaklaşıp hafifçe dışbükeyleşmesidir. Bu biçimlenmede amaç, sütunu orta kesiminde incelmiş gibi gösteren optik yanılsamanın giderilmesidir. (Kaynak: www.sanatsozlugum.com)

17 Not-8: Dungi'nin mozolesindeki dış duvar da benzer şekilde kavislidir.

kendisine hem de oğluna ait çok sayıda portre heykeli günümüze kadar korunmuştur. Oysaki daha büyük olan Ur-Nammu'nun tek bir figürü kalmamıştır. Louvre'un övünebileceği serinin yarısından fazlasını, hükümdarı hayatının farklı zamanlarında temsil eden diyorit, kireçtaşı ve kalsitten (Şekil 60, b, 62, a) heykeller oluşturmaktadır. Bunlar, kraliyet mimarlarının inşa etmek üzere oldukları bir binanın zemin planını dizlerinin üzerine koydukları ya da içinden Sümer'in kutsaması olan, hayat veren su ırmakları dökülen vazoları kavramış şekilde tanrıları taklit ettiği mizansenlerin aktarıldığı genellikle geleneksel tapınma tutumunda duran heykellerdir.

Gudea çok zengin ve çok önemli bir prensti. Sözde Guti'ye tabi olmasına rağmen, kendi topraklarında Lagaş'ın yanı sıra Ur'u da sayabilmemize ve hatta Elam'da bağımsız savaşı bile vermiş olmasına rağmen adı, resmi kral listelerinde yer almamaktadır. Zamanının en iyi sanatçılarını istihdam ettiği ve bize bıraktığı heykellerin hiç tereddütsüz dönemin en iyi çalışmalarının temsilcisi olduğu açık bir tespittir.

Bu gerçekten muhteşem figürlerde, heykeltıraşın kumaşla hiçbir ilgisinin olmadığını ve kıyafetlerde neredeyse hiçbir kıvrım veya dokunun bulunmadığı geleneksel bir özellik, hemen gözümüze çarpmaktadır. Keten veya yünlü kumaş, eski kralların vücut hatlarını saran taranmış tüylü kumaşın yerini almıştır, ancak yine de, vücudun iç hatlarını belli belirsiz gösteren, sert ve adeta sütun benzeri, kesin hatlı bir dış kaplama gibi olduğu söylenebilir.

Sanatsal olduğu kadar teknik olan bazı gelenekler de varlığını sürdürebilmiştir. Ayakların arkasındaki hantal blok, ayakta duran figürün ağırlığını hâlâ desteklemektedir. Dirsekler tuhaf bir şekilde sivri uçludur. Kafa genellikle orantısız bir şekilde büyüktür, omuzlar gereğinden fazla geniş ve kare, kısa boyundaki kafa aralarına gömülmüştür; taş üzerinde çok az, hatta hiç denebilecek şekilde kesinti vardır. Figürün katı duruşunu hafifletecek, üzerinde sadece yazıt işleme maksatları için sade bir alan oluşturabilecek



53.a. Bir Elam Kâsesinin Parçaları. Sargonid Dönemi





53.b.c. Sargonid Dönemi Hayvan Formlarında Kaymaktaşı Vazolar



53.d.Üçüncü Hanedan Dönemi Kabartmalarla Süslenmiş Kireçtaşı Kâse



54.a. Lagaş Dönemi Kireçtaşı Kabartma, Ur



54.b. Sargon'un Kızına İthaf Edilmiş Kaymaktaşı Disk

bir şey yoktur. Öte yandan, vücudun açıkta kalan kısımlarının modellenmesi gerçekten takdire şayandır ve British Museum'da korunan Şekil 62.a'daki parçada görebileceğimiz gibi, kontrastlı eğrilerdeki çekişmenin etkileşimi ile oluşturulmuş olan taşın cilalı yüzeyi, bizleri hayrete düşürecek biçimde, adeta bir canlı vücut illüzyonudur. Ancak bu özellik, Sümerli heykeltıraşın tüm sanatını cömertçe sergilediği yüzlerde görülen bir özelliktir. Öznenin bireyselliğini kusursuz bir şekilde ortaya çıkaracak biçimde yaşam ve karakter doludurlar ve belli bir dereceye kadar portredirler. Öyle ki Gudea, orta yaşın dinginliğinden ya da yaşlılığının çizilmiş sertliğinden çok daha farklı bir zindelik ve canlılığa sahip genç adam olarak yansımaktadır. Yine de bu farkın tam olarak nerede yattığını, içlerinde hiç gerçekçilik olmamasından dolayı, görmek oldukça zordur. Gözlerin şekli tamamen gelenekseldir. Kaşların tüylü çizgileri de gelenekseldir ve yüzün oranları, yaşayan modelden alınmak yerine sanatsal bir genel anlayış üzerine kurulu bir izlenim sergilemektedir.

Burada beliren, dönemin sanatçısının, insanın özünün bir sembolü olarak heykeli oymaya kendisini ayarladığı nokta, Gudea'nın fiziksel benzerliği değildir. Eğer vücut genel olarak insan formunun sade bir soyutlaması olarak bırakılırsa, yüz, bireyin soyut bir halidir ve o kadar sadık bir şekilde yorumlanmıştır ki, birey, stilize edilmiş özellikler aracılığıyla bizi derinden etkiler.

Yüzünde ifade edildiği gibi, oturan kişinin ruh haliyle uyuşan bu endişe, figürde daha önce belirtilen bazı özellikleri açıklayabilir. Diyorit taşı, heykelin uyarlanması gereken doğal şekilli kayalar halinde getirtilmiş ve heykeltıraş, tüm ilgisini öncelikle eserin kafasına odaklayarak, onu, doğru orantılı vücut için çok az blok bırakacak kadar büyük bir ölçekte şekillendirmiştir. Heykeltıraş için, beden kısmı, dikkati hiçbir zaman kafa kısmından uzaklaştırmasına izin vermemesi gereken ikincil bir ek olduğundan, heykelini

işleyebilmek için, onu arzu ettiği sembole indirgeyen eski âdetleri kabul etmeye daha hazırlıklı olmuştur.

Ancak sanatsal olarak canlı bir yüzden, elbisenin hareketsiz sütununa bir geçiş olması gerekmekteydi ve bu yüzden "et"in açığa çıktığı yerde, yüzdekine benzer bir modelleme hassasiyetini, kumaş ile uyumlu olan geleneksel biçim sertliği ile birleştirmektedir. Sonuçta, şekilsiz gövdenin altında mükemmel bir şekilde işlenmiş çıplak ayaklar, yok olan bedeni çağrıştırmakta ve tüm kompozisyona bütünlük vermektedir. Bütünlük konusunda sanatçı kesinlikle başarılıdır. Parçalar tamamen farklı ve kırılmış halde bulunan heykeller söz konusu olduğunda, ilginç bir şekilde birbiri ile uyumsuz görünmekte olduğundan bu işin son derece kasıtlı olarak planlandığı anlaşılmaktadır. Tello'nun üretmiş oldukları gibi eksiksiz figürlerin, sanatçının ana hedefine ulaşmak için eşit derecede gerekli unsurlar olarak yer alması söz konusu olduğunda bu husus daha belirgin bir hal almaktadır.

Diyoritten yapılmış beş boyutlu bir heykelin çenesi ve yanağı, mükemmel işçiliği vurgulayan tek bir parça olarak, Üçüncü Hanedanlık Dönemi'nde Ur'da, Gudea geleneğini sürdüren bir portre ressamlığı ekolünün geliştiğini kanıtlamaktadır. İki ya da üç küçük, alt kalitede yapılmış kafa figürü, daha ucuz bir pazar için yapılan ufak çaplı çalışmalarda bile, Lagaş figürlerinin ana hedefi olan o bireysel ifadeden bir şeylerin var olduğunu göstermektedir.

Ancak Ur, Tello'nun yapmadığını, insan portrelerine değil, tanrıların temsil edilmesi temasına uygulanan heykel örneklerini bizler için korumuştur. Biri beyaz mermerden, biri diyoritten iki küçük kafa (Şekil 62.b. ve c.), Sümer heykelciliğinin genel akışından; Yakındoğu'dan ziyade Yunan karakteristiği olan, güzelliğin, kendi iyiliği için bilinçli olarak çabalamasını göstermesinden dolayı sıyrılmaktadır. Bilinçli bir çabadır, zira güzellik, yalnızca iyiliğin tesadüfünden değil, sanatçının anlayışında doğuştan gelen bir şeydir. Gudea portrelerinin sadece yüz hatlarını değil, hükümdarın

karakterini yansıtması gibi, burada da herhangi bir teatral dışavurumculuk tarafından değil, ancak son derece kıt, hatırlanan eski mizacının görünüşüdür ve olayların dış kökenli tesadüflerden ziyade, işin özünü ifade etmek için keyifle kabul edilen ve kullanılan sınırlamalar içinde çalışan idealist bir sanattır.

Üçüncü Hanedanlık Dönemi heykellerinden kabartmalara geçiş yapma ve bu alandaki geleneğin ne denli daha güçlü olduğunu görmek gerçekten ilginçtir. Tamamen dekoratif maksatlı motiflerin az çok klişeleşmiş olduğu yerlerde mümkün olan yegâne ilerlemenin, eserlerdeki teknik sonlandırmalar ve ayrıntıların işlenmesi olduğu sanat uygulamasında beklenebilir olması oldukça normaldir. Nitekim, Üçüncü Hanedan'ın bir yazıtını taşıyan sabuntaşından yapılma bir ayin kâsesinde (Şekil 55.a.), kalın kabartma ile güzel bir şekilde yapılmış ve kabuk kakma ile zenginleştirilmiş, üzerindeki ay ve yıldızların basit bir hayvanı, imparatorluğun baş tanrısı Nannar *"Cennetin Büyük Boğası"* sembolüne dönüştüren alışılmış oturan öküzler tasarımı görülmektedir. Ancak bu figürler gelenekseldir ve üzerlerindeki kabuk kakma, yalnızca Gudea Dönemi'nde değil, Jamdat Nasr çağına ait uzak geçmişte de yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Bu durumda, figürlere ve de arka plana uygulanan süslemedeki ısrar, tasarımı ayırt etmemizde hafif kafa karışıklığı yaratmakta olup, gerçekten de tat açısından geriye dönük bir adım olarak değerlendirilmektedir. Şekil 53.d' deki kireçtaşı kâse gibi bulunan diğer numuneler, kendi içinde dikkate değer olmayan, ancak en azından Sargonid çağında alınan derslerin unutulmadığını ve figürlerini net bir arka plan üzerine izole ederek yapılan kompozisyonun onlara hak ettikleri değeri ve önemi verdiğini göstermektedir.

Bu dönemin değerlendirilmesi gereken kabartma çalışmasının en çarpıcı örneği, Ur-Nammu tarafından, Ur'da, hükümranlığının başarılarını kutlamak için dikilen büyük dikilitaştır. Ne de olsa bu iş, bir kraliyet görevlendirmesidir ve doğal olarak dönemin en iyi

sanatçısına emanet edilmiştir. Bu nedenle, olduğu gibi parçalanmış ve ne yazık ki tahrif edilmiş olsa da yapacağımız değerlendirmeler için en güvenli ölçütümüzü oluşturmaktadır. Yaklaşık bir buçuk metre eninde ve üç metre yüksekliğinde beyaz kireçtaşından her iki yanında yatay olarak kurgulanmış sahneler olan (Şekil 63) bir levhadır. Çoğu sadece parçalarla betimlenmiştir. Kısmen restore edilmiş olan bir tanesi (Şekil 64), taşın orijinal görünümü hakkında makul bir fikir verirken, diğerleri ancak konuyu anlamamıza imkân verecek, fakat yine de oymacılığın meziyeti hakkında çok az da olsa bilgi vermeye engel olmayacak kadar yıpranmıştır.

Böyle bir levhada, uygulanan işlem, gözle görülür bir biçimde anıtın yapılış amacına bağlı olmalıdır. Heykeltıraş bir öykü anlatmalı, karakter yerine olaylarla ilgilenmeli ve kurban sahnelerinde gerçeklerine bağlı kalmalı veya zaferi kutlayan davulcularda olduğu gibi sembollerin kullandığı durumlarda kendini en azından açıkça anlaşılır şekilde ortaya koymalıdır.

Yine de uygulanan sembolizm ilgi çekicidir. Şekil 65.a'da gösterilen yazıtta, Ur-Nammu, topraklarının verimliliğini artırmak için kazdırdığı kanalları listelemektedir ve stelin (*dikilita*şın) üst kısımlarındaki kayıtlarda metne ait çizimleri bulunmaktadır. Kral dua eder gibi dururken tasvir edilmekte ve yukarıdan, içinden sadece tanrının verebileceği, ağzından yaşam ırmakları akan vazoları taşıyan uçan melekler resmedilmektedir. Bu eser taşa oyulmuş bir ***Non Nobis Domine***'dir[18]. tarzında, tanrıça heykellerinin başlarını şekillendiren ve Gudea portreleriniw idealize eden manevi coşkudan farklı olmayan bir şey vardır.

Eserin en iyi korunmuş sahnesinde (Şekil 64) daha katı bir biçimcilik vardır, ancak burada her şey yüzeyde olmasa da, mimar,

---

18 Çevirmen Notu: Non Nobis Domine, şükran duası ve alçak gönüllülük ifadesi olarak kullanılan kısa bir Latince Hıristiyan ilahisinin geleneksel adıdır. (Kaynak: WIKIPEDIA) Yazar tarafından tanımı kuvvetlendirmek maksadıyla örneklenmiştir.

kralın kendisine bir ev inşa etmesi yönündeki teklifini sembolize etmek için uzattığı asayı tutarak oturan tanrı figürünü resmetmektedir. Kralın ayakta duran figüründe gerçek ifadeden çok, dışsal bir saygınlık vardır ve yüzü, bireysel olan her şeyin çıkarıldığı bir kraliyet maskesidir.

Aşağıdaki sahne Zigurat'ın gerçek binasını göstermektedir. Yükselen duvara dikilmiş merdivenlerde ellerinde harç ve tuğla yığınlarıyla inip çıkan işçilerle çalışmanın devam ettiği izlenmektedir. Ur-Nammu, duvarın üzerinden tanrıya hizmet işinde üzerine düşeni yapmaya hazır olarak ilerlemekte ve traşlı bir rahip yükünü taşımasına yardım ederken ve önündeki koruyucu tanrısı da onu görevine yönlendirirken; inşaatçının aletlerini, harç sepetini, kazmayı ve pergelleri tüm tevazuuyla omzunda taşımaktadır. Buradaki kompozisyon, açıkçası resimsel bir ifade sunmakta ve Naram Sin stelini (*dikilitaşını*) hatırlatmaktadır.



55.a. Kakma Sabuntaşı Kâse, "Cennetin Boğası"
55. b. Oyma Sabuntaşı Kâse Parçası

Yan karakterlerde, baş aktörlerin ağırbaşlı görkemini vurgulayan bir gerçekçilik ve aktif hareketlilik (*Kurban sahnelerinde olduğu gibi*) göze çarpmaktadır. Cesurca ayrılmış figürler, tek bir yatay hat boyunca sıralanmamış, ancak alanın etrafında serbest



55. c. Boğa Sürüsü Motifli Oyma Sabuntaşı Kâse

aralıklarla serpiştirilmiştir. Görüldüğü kadarıyla, aynen Naram-Sin kabartmasında olduğu gibi, kralın şahsında doruğa ulaşan, sonlanmış ve aşağı yukarı piramidal bir modelde gruplandırılmışlardır.

Sanatçının bir dereceye kadar rengin yardımına güvenmesinden dolayı, figürlerin hafifçe renklendirilmiş bir arka plan üzerinde göze çarptığından ve boya ile zenginleştirildiğinden tam olarak emin olunabilir. Ancak bu işlem, onun kabartma oymacılığındaki becerisini bütünüyle ortaya koymasını engellememiştir. Kralın yükünü taşımaya yardım eden rahibin yüzü ve vücut hatları gerçekten hayranlık uyandıracak şekilde modellenmiştir (Şekil64). Kıyafetin kumaşı bile sadece örtü gibi değildir, öyle ki Ur-Nammu'nun kolundan sarkan kıvrımlar tam bir gerçeklik ölçüsüne sahiptir.



56. Naram Sin Steli

Yine de dikilitaşın bir sanat eseri olarak etraftaki heykellerin seviyesinde durduğunu varsaymak boş olacaktır. Doğası gereği, sanatçıya sadece o döneme özgü nitelikleri ortaya çıkarma fırsatı sunmamaktadır. Ancak manevi içeriğin eksikliği, yeni ve Üçüncü Hanedana özgün olarak tanımlayabileceğimiz başka hiçbir özellik sergilememektedir. Çıkartılan iş çok yetenekli, iyi dengelenmiş, etkili ve iyi bir teknik içermektedir, ancak orijinal değildir. Tello'da, kullanılan tarz, uygulama şekli ve hatta bireysel sahnelerde Ur-Nammu'nun prototipi olan bir Gudea Steli'nin *(dikilitaş)* (Şekil 65.*b*.) küçük parçaları dağınık bir halde bulunmuştur.

Bu denli yakın bir paralellik, Üçüncü Hanedanlık dönemi heykeltıraşının kendi sanatını, yalnızca gerçekten yakından ilgilendiği kutsal doğaya ait kişisel portreleri veya kusursuz sunumları üzerinde uygulayamadığı zaman, eski modellerin taklidine dönüştüğü ve hep birlikte dönemin anlayışının sınırları içinde çalıştığı anlamına geldiği değerlendirilmektedir.



57.a. Üçüncü Hanedanlık Dönemi'nden Tuğla Sütun



57.b. Larsa Dönemi'ne Ait Bir Girişi Çevreleyen "Palmiye Ağacı" Desenli Sütunlar



58.a. Kral Dungi Mozolesi'nin Dış Köşeleri, Ur Dönemi



58.b. Kral Dungi Mozolesi İçindeki Merdivenler, Ur Dönemi

Bölüm V Üzerine Not

Ur Kazıları Cilt VI *(Ur Excavations, Vol. VI)* olarak basımı yapılacak olan Dungi Mozolesi *(TheMausoleum of Dungi)*, geçici olarak Antikacılar Dergisi Cilt XI. 4 *(the Antiquaries Journal, Vol. XI, 4.)* kapsamındaki raporumda tanımlanmaktadır. Aynı derginin Cilt V.1. içeriğinde (ve daha uzun şekli ile Sümerler kitabımda "*The Sumerians*"), Ur'daki Zigurat hakkında bir açıklama bulunmaktadır. Ancak anıtın restorasyonu ile ilgili öne sürülmüş olan görüşler daha sonraki keşiflerle değiştirilmiştir. Daha detaylı bir tam rapor, halen hazırlık aşamasında olan Ur Kazıları Cilt V "Zigurat ve Çevresi" (Ur Excavations, Vol. V, 'The Ziguratandits Surroundings') dokümanında görülebilecektir.

Lagaş'ta Fransız arkeologlar tarafından bulunan Gudea heykelleri Decouvertes en Chaldee'de sergilenmektedir. Daha sonra keşfedilen diğer heykeller (çoğunlukla Arap yağmacılar tarafından) muhtelif eserlerde yayınlanmıştır. Örneğin: Cros, Nouvellesfouilles de Tello ve V. Scheil Revued Assyriologie, XXVII, 4'de. Önceki seriler için ayrıca bkz. Kral, Sümer ve Akad Tarihi (*King, History of Sumerand Akad*).

Ur-Nammu Stel'inin (dikilitaşının) diğer parçaları antikacılar Dergisi Cilt V.4. (*Antiquaries Journal, Cilt. V, 4*)'de ve ayrıca Legrain, Revued Assyriologie, XXX, 3.bulunabilir.

VI

Silindir Mühürler: Bir Özet

Sümer sanatı ve Sümer tarihi, materyallerinin çoğu yakın zamanda gün ışığına çıkartılmış olan henüz çok yeni konulardır. Siyasi tarih en azından ana hatlarıyla zaten oldukça belirli iken, Sümer ülkesindeki uygarlığın büyümesi ve sanatın gelişimi, alışılmadık bir tutarlılık ve bütünlük ile takip edilmelidir. Gerçek şudur ki, uğraşılan sorun nispeten basittir. Çoğu ülkenin kendi medeniyetlerini oluşturmak için çok fazla etkiyi bir araya getirmesi açısından bakıldığında ve bu etkilerin bazılarının kaynakları halen bilinmezken, diğerleri o denli karmaşıktır ki, anlaşılmaları için giderek daha fazla analiz gerekmekte ve arayışlar bitmez, tükenmez bir hale gelmektedir. Sümer açısından, elimizde üç ana bileşen unsur bulunmaktadır. Bunların her biri hakkında henüz çok fazla öğrenmemiz gereken detay olmasına rağmen, yine de her birinin belirli özelliklerini birbirine dayandırabilmekte ve bu nedenle bir bütün olarak, oluşan kültürün çeşitli özelliklerini bunlardan birine veya diğerine atfedebilmekteyiz.

Üç unsurun birleşmesiyle, daha sonrasında yabancı kültürel temaslar tarafından değil, siyasi bazı rastlantılar tarafından kesintiye uğramış veya saptırılmış, hoş görülebilir tek tip bir ilerleme görebilmekteyiz. Ayrıca ülkenin tarihi o denli yerleşiktir ki, burada neden

ve sonuç bağlantıları kolaylıkla fark edilebilir ve sanattaki değişiklikler insanların yaşamıyla doğrudan ilişkilendirilebilir.

El Ubeyd'in ilkel stoğu, anıtlarıyla, biçimsel zevkiyle, dekoratif değerler duyusuna, hayal gücüne ve hazır bir uyum yeteneğine sahip olduğunu göstermektedir. Ülkenin doğal kaynaklarını sonuna kadar kullanmış ve özellikle, uzun süre dayanmaya mahkum olan toprağa dayalı ve ondan büyüyen bir mimari yaratmıştır. İranlı Susa'daki akrabaları tarafından üretilmiş çanak çömleklerin sanatsal üstünlüğü, El Ubeyd halkının kendi içlerinde de bazı ilerleme/gelişme tohumları olduğunu göstermektedir. Ancak Fırat Vadisi'ndeki yaşam koşulları göz önüne alındığında, tamamen tarıma dayalı bir uygarlığın dar sınırlarının ötesine geçip geçemeyeceklerinden kuşku duyulabilir. "Çoban" lakaplı Dumuzi'nin, tufan'dan önce hüküm süren krallar arasında yer alması, ya da Sümer hükümdarının geleneksel unvanının "*tanrının çiftçi sakini*" olması hiç de konudan farklı değildir. El Ubeyd insanı, kalıntılardan da anlayabileceğimiz gibi çobanlar, çiftçiler ve balıkçılar gibi, maceracı veya gelişmeye açık olmalarının pek olası olmadığı toplulukların bireylerinden oluşmaktadır.

Uruk Dönemi'nde nehir vadisine gelen her iki ırkta, El Ubeyd'inkinden daha gelişmiştir ve sahip oldukları kültür temelden farklıydı. Hiçbiri için tarım, toplumun temeli değildir. Anadolu'dan gelen işgalciler öncelikli olarak metal işçileridir. Ellerinde çok daha iyi silahları vardı ve bu nedenle savaşçı bir eğilime sahip olmaları muhtemeldir. Sanatta daha ileri bir tekniğe sahiplerdi ve fikirleri, doğanın kendilerine bir şeyler sağlamasını beklemekten ziyade, bizzat bir şeyler yapmaya yöneliktir. Kuzey Suriyeliler de metal işçisiydiler. Döner tabla kullanımını biliyorlardı ve bu sadece çömlekçiye fayda sağlamakla kalmıyor, iletişimi de kolaylaştırıyor ve dolayısıyla mal ve fikir alışverişini teşvik ediyordu. Aynı zamanda Delta halkına yabancı olan taş işçiliği sanatında da yatkındılar. Elam'ın görece kısırlığının nedenini değerlendirmemiz

gerekirse, gerçek ilerleme ruhunu getirenlerin Kuzey Suriyeliler olduğu anlaşılmaktadır.

Bu yabancıların bölgeye girişi, Aşağı Mezopotamya'da yaşayan sakinlere dünyanın kapılarını açmıştır. Delta, kendi sınırlarını genişletmiş ve İran platosunun sadece coğrafi doğal bir uzantısı olmak yerine, Doğu ile şimdiye kadar bilinmeyen Batı'nın buluşma yeri haline gelmiştir. Üç ana sınıfın birlikteliği; maddi açıdan, şehir yaşamı, daha yüksek düzeyde bir örgütlenme talep eden daha karmaşık bir toplum biçimi ve yalnızca geçim değil, zenginlik sağlayan, tarımdan çok imalat ve ticaret konusunda onu arayan bir yaşama evriliş anlamına gelmekteydi. Ahlaki açıdan bakıldığında ise, büyük sanatın gelişebilmesi için her zaman gerekli görülen melezleşme, farklı yeteneklerin ve ideallerin yoğunlaşması anlamına gelmektedir. O zaman, artık Uruk Dönemi'nde sahne kurulmakta ve Sümer sanatı denen sanat biçimi tam anlamıyla ilk kez ortaya çıkmaktadır.

Kitabımızın önceki bölümlerinde, Mezopotamya sanatının belki de en tanıdık, en yaygın ve en karakteristik şekli olan eski eserler sınıfına, oyma mühürlere zaman zaman değinilmiş, ancak üzerinde durulmamıştır. Her ticari işlemin, her sözleşmenin ve her yasal kararın yazılı olarak kaydedilmek zorunda olduğu ve özel mektupların ve kraliyet fermanlarının geniş alanlara yayıldığı Sümer ülkesindeki gibi bir iş dünyasında, bir kimlik garantisi, olmazsa olmaz bir zorunluluktur. Her insan için, şahsi mühür neredeyse gerekli bir eşyadır. Mühür genellikle taştan yapılmıştır ve hemen her zaman küçük bir silindir biçimindedir. Üzerinde tüm belgelerin yazılı olacağı biçimde yumuşak kil üstüne preslenmiş veya haddelenmiş, sahibinin işaret kılavuzu olan kabartma izlenimli bir gravür bulunmaktadır. Bazen sahibinin gerçek adı, belki Tanrı'ya adanmayı gösteren dinsel bir formülle gösterilmiştir. Genel olarak daha sıklıkla, yalnızca tek bir sahne göze çarpmaktadır. Stok motifleri, hiçbir mührün aynı olmamasını sağlamak için yeterli

çeşitlilikle birleştirilmiş veya işlenmiştir. Doğası gereği devrin modern zamanlarının geleneğinden farklı olmayan bir armadır.

Mühür işleyicilerinin, büyük sanat eserlerinden kopya edilmemiş kendi repertuvarları bulunmaktaydı[19] ama en nihayetinde onlar da birer sanatçıydılar ve o andaki en güçlü sanatsal akımlara farkında olarak veya olmayarak uymak zorundaydılar. Bu nedenle, işledikleri eser, konu açısından olmasa da üslup olarak, gününün sadık bir aynası olarak değerlendirilmektedir. Doğal olarak hepsi eşit değerde değildi. Bazıları minyatür şaheserler olmalarına rağmen, birçoğu ucuz bir pazar yaratmak için dikkatsiz çalışan veya vasıfsız zanaatkârlar tarafından yapılmış zayıf parçalardır. Araştırmamız için sadece daha iyisinin dikkate alınması gerekmektedir ve gerek sayıları, gerekse nitelikleri bakımından Sümer sanatının neredeyse gelmiş geçmiş tüm tarihi hakkında devam eden bir yorum oluşturmaktadırlar. Bu sanat biçiminin incelenmesi için bizlere bağımsız bir ölçüt sağlarlar ve eğer tanıklarının başka türden eserler üzerinde yapılan bir araştırmayla varılan sonuçları desteklediği sonucuna varılırsa, bunu doğrulamak daha büyük değer arz edecektir.

En erken dönem mühürleri[20], Uruk çağının başlarına aittir. Bu dönemde hem Elam'da hem de Anadolu'da kullanılan bir model olan dairesel damga mühüre, daha sonra Mezopotamya'da yaygınlaşacak olan silindir şekilliden daha çok rastlanmaktadır. Üzerindeki gravür oldukça ilkeldir ve sanatsal niteliklerinden ziyade teknik özellikleriyle ilgi çekmektedir. İşlemede kullanılan aletler matkap ve V-şekilli keskidir ve işleme sonrasında ortaya çıkan sonuç, sıralı bir nokta dizisinin veya zikzak çizgilerin dizilişinden başka bir şey değildir. (Şekil 66. a-c,h) Neredeyse başlangıçtan

19 Yunan mücevher ustalarının Elean Zeus gibi bazı ünlü heykelleri minyatür olarak işleme uygulamasının Sümer'de gerçek bir benzerliği yoktur.

20 *Bazen bulundukları koşullara göre, bazen de tipolojik olarak tarihlendirilmişlerdir. Zira mühürler uzun ömürlüdür ve çok daha sonraki bir dönemde bile, halen kullanımda olan erken dönemli bir mühür bulmak çok olasıdır.*

itibaren, hayvan şekillerinde, bazen keskiyle birleştirilmiş delinmiş oyuklarla, bazen de yalnızca keskiyle yapılmış şekillendirmelerde görülmektedir (Şekil 66.d) ve bunlar, işlemenin yapıldığı alana rastgele dağılmış olabilmektedirler.

Ancak sonrasında yavaş yavaş tasarın duygusu gelişmiş ve motifler, doldurması gereken boşluğa uygun, orantılı bir desende işlenmiştir. (Şekil 66.I). Warka'da bulunmuş iki silindir model bir sonraki aşamayı daha iyi bir şekilde ifade etmektedir (Şekil 67.a. ve b.). Tema olarak hemen hemen aynı olmalarına rağmen, işlenişleri tamamen farklıdır. İlkinde, figürler sadece kazınarak ana hatlarıyla çizilmiştir (*burada matkap kullanımı yoktur*) ve gerçek anlamda taş üzerine çizilmiştir. İkincisinde ise figürler taşa tamamen oyuk açılarak işlenmiş ve oyuk içinde daha fazla ayrıntı ekleyebilmek için kazıma metodu kullanılmıştır. Sonuç olarak oldukça kaba olan işçilik, sanatçının kendini bulduğu anlamına gelmektedir. Kendi sanatına uygun tekniği keşfetmiş ve artık onu sadece mükemmelleştirmesi gerekmektedir. Muhtemelen Uruk Dönemi'nin bitiminden önce mühür kesme işçiliği öyle bir noktaya ulaşmıştı ki, insanlar Şekil 67 c.f'de gösterildiği gibi muhteşem taşları Uruk tapınaklarına adayabilecek bir konuma gelmişlerdir.[21]

Ur'un çöp yığınlarında, Jamdat Nasr mezarlarının kazıldığı seviyenin hemen üzerinde, kalın bir tuğla artığı tabakası, kırık çömlekler ve çömleklerin mühürlendiği kubbe şeklindeki kil yığınları bulunmuştur. Hepsi koyu kırmızı renkte yanmış durumda çıkarılmıştır.[22] Bunların tümü, Jamdat Nasr Dönemi'nin sonunda yangınla tahrip olan ve muhtemelen Erken Hanedanlık çağını başlatan milliyetçi ayaklanmanın bir sonucu olarak yok olmuş bir bina veya binalardan geldiği anlaşılmaktadır. Kavanoz tıpaları bu nedenle, taşıdıkları mühür baskılarının gösterdiği şekilde Jamdat Nasr zamanına aittir. Aynı tarihte, çoğu yanmış binalardan çıkarılmış çok

21 Warka buluntularından .

22 Bu konuya Bölüm II'de atıf yapılmış, Şekil 14.a'da gösterilmiştir.

sayıda kavanoz tıpası da Warka'da bulunmuştur. Üzerlerindeki tasarımlar, Ur'dakilerle dikkat çekici bir benzerlik göstermekte, hatta bazen de tamamen aynı durmaktadır. Bu nedenle bulunan mühür baskıların, diğer nesne sınıflarının ülke çapında sanatın birleştirilmesine ilişkin Jamdat Nasr egemenliğinin getirdiği kanıtları desteklediği değerlendirilmekte ve eğer örneklerimizi Kraliyet Mezarlığının altında yatan çöp yığınlarının bize verdiği çok miktarda materyalden çıkarırsak, bu konuya dayanan argüman sadece Ur için değil, bir bütün olarak Sümer ülkesi için geçerli olacaktır.

Uruk Dönemi'nde, mücevher işçileri, kullandıkları aletlerine ve malzemeye tam bir ustalık kazanmıştır. İlk çıraklık dönemleri, en basit nokta ve ince desenlerde tamamlanmış ve sonrasında zahmetli de olsa figür çalışmalarına geçmiştir. Artık, kazanmış olduğu özgürlükle, kendisini bu her iki erken dönem uygulamasının gelişimine coşkuyla attığı gözlenmektedir. Bir tarafta, iç içe geçmiş çizgilerin en karmaşık desenlerini işleyerek (Şekil 68) el becerisini sergilerken; onlara hiyeroglif işaretleri ve hatta insan veya hayvan figürlerini de dahil edebilmektedir. Ancak bunlar tamamen süs motifleri olarak işlenmişlerdir. İşin tüm zevki sanatçının yaratıcılığında kalmakta ve sanatçı, insan ve hayvan kafalarını birlikte adeta "*bulmaca resimleri*" ya da insan bedenlerinden bir gamalı haç işaretinin oluştuğu yerlerde çalışacaktır. Böylece onları şematikleştirecek ve öğeler neredeyse bu desen içinde kaybolacaktır.

Öte yandan, istediğini çizebileceğinin bilincinde olarak, tabiatın maddi dünyasına bakmakta ve bize Şekil 68.o.r'de gösterildiği gibi gerçekçi hayvan yaşamına ilişkin incelemelerini sunmaktadır. Burada, bir an için, bütün kompozisyon ilkelerini, öznesini tuvaline uydurmayı ve onları çizmekten aldığı zevk dolayısıyla ayrı ayrı çizilen rastgele eskizleri not almayı unutmuş görünmektedir. Mühür baskılarının bazılarında, Warka silindirlerindekiler (Şekil 67) gibi bütünlük arz eden sahneler (Şekil 69.a.e.) resmedilmiştir, ancak bunlar sadece eskiz değil, son derece dengeli kompozisyonlardır.



59.a. Ur' daki Zigurat, önden görünüm.



59.b. Ur' daki Zigurat, arkadan görünüm.



60.a. Ur'daki Zigurat, arka duvar görüntüsü



60.b. Diorit Gudea Heykeli



61.a.b.c.d. Gudea Heykelleri



62.a. Bir Gudea Heykeli Parcaşı (?)



62, b. Bir Tanrıçanın Mermer başı



62.c. Bir Tanrıçanın Diyorit Başı.

Üçüncü Hanedanlık Dönemi

Gerek onlarda, gerekse daha pek çok örnekte, dönemin sanatçısının nihai eğilimini görmek ve anlamak mümkündür. Bir yanda saf desen, diğer yanda gerçekçi doğa çalışmaları, bazen ilk başta sadece yan yana getirme yoluyla (Şekil 68.i.-k.) yavaş yavaş birleştirilmiştir. Ancak sonunda parçalar, sunumdaki natüralizmin dekoratif bir tasarımla uyumlu, soyut bir sanatın yanlılığı ile bireyselliğin modelde birleştiği bir bütün halinde görülmektedir.

Sembolizmin gelişmesiyle birlikte gelenekler de kendilerini empoze etmeye başlamışlardır. Genel anlamda bütün olarak bakıldığında, heykel için doğru bulunan şey, bu minyatür sanatında da örnek oluşturmaktadır. Uruk Dönemi'nde kıpır, kıpır, enerjik ve yaratıcı bir ruh olduğu söylenebilir. Unsurlar henüz bir araya gelmemiştir, ancak her biri kendini deneysel çalışmalarda ifade etmeye çalışmaktadır. Halk sanatı, Jamdat Nasr Dönemi'nde kendini bulmuş ve gerçek ifade yöntemini keşfetmiştir. Daha önce var olmayan bir birlik, adeta hem amaç hem de araçlar konusunda yapılmış bir anlaşma vardır ve sonrasındaki ilerleme, önceden belirlenmiş bir yol boyunca onaylanmış bir anlaşma sınırları içinde olduğu değerlendirilmektedir. Görünüşe göre tek fark, silindir mühürlerdeki gelişimin çok daha yavaş olduğu yönündedir.

Heykeltıraşlar, belli başlı büyük sanatçılar, kendi zamanlarının ilerisindeydiler. Halbuki mücevher ustaları, popüler bir müşteriye bağımlı küçük zanaatkarlar, modayı belirlemek yerine, modayı takip etmişler ve böylece kendilerinden daha yetenekli ve zeki olan arkadaşlarının gerisinde kalmışlardır. Ancak süreç hep aynıdır ve Erken Hanedanlık Dönemi'nde, taş ya da metal ile çalışan heykeltıraşlar için olduğu kadar, oymacılar için de, izlenecek tarz kanunları tam olarak kurulmuş durumdadır.

Mühürler ve mühür baskıları, bir bakıma, siyasi koşullara; heykele nazaran daha anlamlı olarak görünebilir. Susa'da bulunan müh aki Kraliyet Mezarlığı'nda, Erken Hanedanlık Dönemi'nde sanatın iki aşamasını gösteren yüzlerce silindir mühür ortaya

çıkmıştır. Daha ilk aşamada (Pl. 70, a-e) silindir konusu basmakalıp, klişeleşmiş hale gelmiş; ya oturan ve ayakta duran erkek ve kadın figürleriyle bir ziyafet ya da birbirleriyle kavga eden ya da insan avcılarına yenik düşen hayvanların resmedildiği motiflerle donatılmıştır. Bu dar aralıkta sonsuz sayıda değişiklik bulunmaktadır.

Daha önceki heykeltıraşlar gibi, mücevher oymacıları da insan formundan çok hayvan şekillerinde başarılı olmuştur. Artık büyük ölçüde, rengine göre güzel, ancak oymacılığın ince ayrıntılarına pek de uymayan damara sahip bir taş olan lapis-lazuli'de çalıştığı gibi, bir adamın kafasını, matkapla yapılmış bir daire şekli ile veya üçgen bir yiv ile göstermekle yetinmiştir. Kuş benzeri bir profil veren burun, şekilsiz yapağı etek ile sarılan vücut, gösterişten uzak şekilde sergilenmiştir ve daha ince olan kabuk kullanırken bile aynı teknikle yönelinmiştir.

Sahne, sanatçı için onu oluşturan parçalardan daha önemlidir. İçki kupaları, şarap kavanozu, etlerle dolu masa veya müzisyen ve dansçıların alt figürleri gibi aksesuarların tanıtılması, sahneyi canlandırmak için ana karakterlerden ziyade, resimdeki herhangi bir çizim veya poz çeşitliliğinden daha fazlasını sağlar. Öte yandan, motiflenen hayvan parçaları muhteşem bir şekilde yapılmıştır. Kompozisyon, hanedanlık armasına yakışacak şekilde şematize edilmiştir. Mücadele eden aslan, boğa ve dağ keçisi bedenleri dengeli kütlelerden oluşan bir üçgende kesişmekte, ancak biçimsel düzenleme, eylemlerinin canlılığını veya onlara olan uygunluğunu en ufak bir şekilde azaltmamaktadır. Her canavarın karakterinin yorumlandığı, üzerinde bu dönemin tipik av sahneleri olan büyük deniz kabuğu silindirleri, muazzam sanatın özgürlüğüne ve gücüne sahiptir ve tasarımın cesurluğu ile bir modelleme inceliği ve metal işlerle mukayese edilebilir bir ayrıntı mükemmelliği ile birleşmektedir.

Kraliyet Mezarlığı'nda bulunan tüm sanat eserlerinde olduğu gibi mühürlerde de, önceki çağlardan miras kalan, işlenen tür ya

da çeşidin, bireye tercih edilecek kadar değiştirildiği, doğanın nesnel yönünün yoğun bir takdir edilişi görülmektedir. Buna rağmen, yine de türün temsil edilişi, bireye, hayatın soyut yanından ziyade bir kopyası gibi görünecek kadar sadık olmalıdır. Aynı zamanda, görüldüğü kadarıyla, herhangi bir gerçeklik kaybı olmaksızın, bir üslup ilkesinin gönüllü bir kabulü vardır. Bunun da, ancak her şeyi aynı şekilde etkileyen, ulusal bir özbilincin ifadesi olabilir.

Bu dönemde, gelenekler tarafından sınırlandırılan Rönesans coşkusunu daha saf sanatsal görüyoruz. Bu nedenle, İtalyan sanatçılar için kilise geleneklerinden daha derine inilmekte ve tam da bu nedenle uzlaşmalar oluşturulması özgünlük ya da orijinallik açısından daha tehlikeli olmaktaydı.

Kraliyet Mezarlığı'nın ikinci aşamasında çöküş gözle görülür bir şekilde başlamaktadır. Bazı değişikliklerle birlikte hayvan sahneleri hâlâ oradadır. Tepe yaratıkları, benekli leopar ve düz boynuzlu yayla boğasının yerine manda; çıplak sakalsız avcının yerine kuzeyin düz şapkasını veya mitolojik Gılgamış'ın sakallı figürünü takan biri gelmiştir.

Ancak hayvanların kendileri, ne kadar ustaca işlenmiş olursa olsun, artık doğrudan doğadan ilham almamakta; aslında dekoratif ama hayattan kopuk bir formülün tekrarları olmaktadırlar. Kraliyet Mezarlarındaki bakır öküz başları ile Ubeyd Tapınağı'ndakiler arasında görülen tam olarak aynı karşıtlık, daha önceki Mezarlık evresinin mühürleri üzerindeki hayvan desenlerini, tarihte Ur'un Birinci Hanedanlığı'na yaklaşanlardan ayırmaktadır. Genel kural, ya da ilkelerin sadık bir şekilde yerine getirilmesi başlı başına bir amaç haline gelmiş ve "*okul çalışması*" orijinal yaratılışın yerini almıştır.

Oymacılar mükemmel bir tekniğe ve kopyalanacak çok güzel modellere sahipti ve bunları yeni tasarımlara uyarlamak için mükemmel bir şekilde hazırlardı. Öyle ki, bu döneme ait mühürlerin





63. Ur Nammu Steli (Dikilitaş) (Parçalar Düzenlenmiş ve Kısmen Restore Edilmiştir)



64. Ur Nammu Steli'nden Bir Parça. Kral Libasyon Dökmekte ve Zigurat'ın İnşasında Yer Almaktadır.

çoğu çok çekicidir ve hatta Birinci Ur Hanedanı kadar geç bir tarihte, Kral Mesannipadda'nın mührü (Levha 69, y), büyük ölçüde geleneğe bağlı olarak, tasarım ve detay bakımından takdire şayandır. Yine de savaş sahnesinde eski günlerin telaşı ve öfkesiyle kıyaslayan bir biçimcilik vardır ve desen bile ürkek ve mekaniktir. Aynı durum alternatif tema için de geçerlidir, zira gravürcü hâlâ çoğunlukla iki konudan birine bağlı kalmaktadır. Eski silindirlerde gözlenen ziyafet motifi, genel bir kural olarak, iyi bir şekilde oyulmuş, ya da çok özgün bir şekilde tasarlanmış değildi, ancak saf bir şekilde insandı ve bazen gerçek yaşam sahnelerinden açıkça ilham alarak detaylandırılmıştı. Şimdi bu ortadan kaybolmuş ve yerini şölencilerin tanrı, hizmetçilerin ibadet eden insan; ya da küçük ilahlar olduğu resmi ayin eylemlerine bırakmıştır. Uygulanan kompozisyon hemen hemen aynı olmasına rağmen, öznenin insanlıktan çıkarılması, üslubu etkiliyor gibi görünmekte ve de yalnızca nitelikleriyle farklılaşan stok figürlerden oluşan bu gruplarda, sanatsal değeri düşüren bir durgunluk gözlenmektedir.

Büyük sanat örneklerinde, Birinci Ur Hanedanlığı'nın çöküşünün ve ardından gelen anarşinin -en azından Lagaş'ta- belirgin bir gerilemeyle sonuçlandığını gördük. Dönemin heykeltıraşlığı bundan açıkça etkilendi. Bu gerilemenin mücevher kesme sanatına ne kadar yansıdığını tam olarak söylemek mümkün görülmemektedir; çünkü erken Lagaş çağına güvenle gönderimde bulunmaya yarayan çok az mühür vardır. Biraz daha sonraki tarihli mühürlerin gösterdiği şey; Kuzey Sami etkisinin, Sargon'un fetihlerinden önce kendisini giderek daha fazla hissettirdiği, politik üstünlüğünü gösterdiği ve Sümer sanatındaki "*Sargonid*" aşamasının aslında Sargonid Dönemi'nden önce geldiğidir.

Sargonid mühürlerinin konuları (Levha 71), daha sonraki dini görüşler tarafından değiştirilen eski gelenekleri sürdürme eğilimindedir ama içerikleri çok farklıdır. Hâlâ hayvan sahneleri mevcuttur, ama artık neredeyse her zaman vahşi yaşamın sembolleri olan

aslan ve boğa, eskisi gibi insan avcılar tarafından değil, yarı tanrılar Gılgamış ve Enkidu tarafından mağlup edilmektedir.



65.a.65. Ur-Nammu Steli'nin (dikilitaşının) Parçaları. Kral ve Su Vazoları Taşıyan Uçan Melekler

Hâlâ ziyafet sahnesini andıran, yanında ayakta duran figürlerle oturan bir tanrı resmedilmektedir. Ancak artık mührün sahibi olan mümin, koruyucu tanrısı tarafından elinden tutularak, şehrin büyük tanrısının huzuruna götürülmektedir. Bu durum, daha sonra bir erkeğin mührü için kalıplaşmış özne haline gelecek olan *"Sunum Sahnesi"* halini almıştır. Sembolizmin büyümesi doğal olarak doğadan bir uzaklaşmayı içermektedir. Mühürlerin en iyilerinde -en iyileri gerçekten de çok güzeldir- tasarım cesur, gravürlerin kesimi çok zariftir; ancak oymacının saatlerce ve günlerce uğraştığı insan ve hayvan kasları tamamen şematiktir. Aslanların yeleleri kalıp şeklindedir ve hatta hareketlerindeki çarpıtılmış şiddet, yapay bir süsleme eğilimini vurgulamaktadır.

Buna rağmen Sargonid mühürler, Birinci Hanedan'ınkilerle karşılaştırıldığında canlılığını yitirmiyor gibi görünüyorsa, bunun nedeni tasarıma yeni bir prensibin eklenmiş olmasıdır: Eski oymacıların uygulama alanlarını üst üste binmiş ve kesişmiş savaşan hayvanlarla veya ziyafetlerde eğlenenler ve uşaklarının birbirlerine olabildiğince yakın yerleştirilmiş olarak doldurdukları yerde, burada her bir figür net bir arka plana karşı izole edilmiştir; yaratılan bu farktan dolayı muazzam bir değer kazanmaktadır. Heykel örneğinde Sargonid sanatının ayırt edici özelliği olarak bulunan şey, mühürlerde daha az belirgin değildir ve önceki tarihlerde Lagaş kabartmalarını bozan korku boşluğu (*horrorvacui*) o kadar belirgin

olmasa da, yeni tarzdaki mekan ve atmosfer duygusu gerçek bir yenilik anlamına gelmektedir.



65.b. Gudea Steli'nin (dikilitaşının) Parçaları



66. Erken Dönem Damga ve Silindir Mühür Örnekleri

Heykelle paralellik bir başka önemli açıdan da geçerlidir. Naram-Sin stelinin, bir anlamda resimsel kabartma olarak taş oymacılığına girişini işaret ettiği daha önce görülmüştür: Benzer şekilde, silindir mühürlerde, oymacının, yalnızca resimsel moda olarak temsil edilebilecek mitolojik konuları ortaya koyduğunu ve yelpazesini genişlettiğini görüyoruz. Plaka 72 a'da gösterilen ayrıntılı sahneler, sadece süsleme değildir. Bir hikâye anlatmaktadırlar ve muhtemelen tapınak ritüeli, gizem oyunları veya benzerlerinin ayrıntılarına dayanan bu örnekler, edebi bağlamına gönderimde bulunularak yorumlanması gereken açıklayıcı sanatın örnekleridir. Kompozisyon epizodiktir, bölümler halindedir

ve bireysel figürlerin önemi, resmin anlamını ortaya çıkarmak için esastır.

Değişim, yeniliğin tüm gücüyle gelmiştir, ancak yine de kesinlikle içeriden gelişmeye bağlıdır. Her şeyden önce, Sümer sanatı, Hint temaslarının da gösterdiği gibi, yabancı etkilere karşı neredeyse tamamen kapalı bir şekilde kurulmuştu. Sargonid çağında Mezopotamya'da İndus Vadisi tarzında kazınmış ve bazen İndus Vadisi karakterleriyle yazılmış Hindistan'dan doğrudan ithal edilmiş veya bazı durumlarda özel bir müşteriye uyacak şekilde yapılan bu tür ithalatın yerel kopyaları olan çok sayıda mühür ortaya çıkmıştır.

Bunlar, ülkenin mühürlerinden tamamen ayrı dururlar ve Sümer mücevher kesme sanatı üzerinde herhangi bir etkide bulunmamışlardır. İkinci olarak, yeni üslup tamamen emsalsiz değildir; Uruk Dönemi'ne ait mühürlerde de bu dönemin silik habercileri gözükmekteydi. Oluşan diğer gelişmeler tarafından adeta boğulmuş olsalar da onların varlığı, asıl ilham kaynağının Sümer olduğunu kanıtlamak için yeterlidir. Her iki durumunda da, Uruk Dönemi'nde mevcut olan ve ırk üzerinde baskın olan Sargonid'de bulunan Sami unsurundan kaynaklanabileceği düşünülmekte ve Sami karakter olarak düşündüğümüz şeyle, manevi içerik üzerindeki ısrarın tamamen uyumlu olduğu değerlendirilmektedir.

Şimdiye kadar, Sümer sanatının tarihiyle ilgili olan silindir mühürlerin bulguları, heykel ve metal işçiliğiyle birlikte oldukça iyi anlaşmıştır. Aynı özellikler her dönemde aşağı yukarı aynı anda ortaya çıkmış ve değişen oranlarda ırksal unsurların aynı karışımına tanıklık etmiştir. Ülkenin siyasi iniş çıkışları, her sanat dalında elbette yansır. Sadece Ur'un Üçüncü Hanedanlığı'na geldiğimizde bu paralellik başarısız olmuş görünmektedir.

Dönemin hiçbir çağdaş mührü Guti istilasının felaketini tasvir etmese de, konuyu tekrar ele aldığımızda etkileri çok belirgindir.

Sargon'un zamanının sanatına yeni bir hayat veren kuzey ruhunun hızlanan etkisi artık gücünü tüketmiştir. Üçüncü Hanedanlık mühürlerinde mitolojik konular çok nadirdir. Aslanın Gılgamış tarafından öldürülmesi gibi hayvansal konular işlendiğinde çok yavan ve baştan savmadır. Genellikle mührün sahibinin adının eşlik ettiği 'sunum sahnesi' neredeyse bıktıran bir yorucu yinelemeyle tekrarlanır. Kral Dungi, Gimil-Sin ve Ibi-Sin silindirlerinde olduğu gibi bazen oymalar çok iyidir, ancak set sahnesi kompozisyonun veya ayrıntıların orijinalliği için küçük bir kapsam sağlar. Çoğu zaman iş derme çatma ve yüzeyseldir. Dönemin mühürleri, ticari markaların hanedanlık armaları ile olan ilişkisinin bir kısmını eskilere taşır. Heykelin, Gudea ve Ur-Nammu için en büyük başyapıtlarını ürettiği sırada bu çöküşün hüküm sürmesi, ilk bakışta anormal görünmektedir.

Fark edilen kontrast yanıltıcıdır, zira çok küçük ölçeklerle çalışan mücevher kesici, portre heykellerinin amacı ve özü olan etkileri elde edemezdi. Aslında Ur Nammu Dikilitaşı ile yapılacak nispeten daha adil bir karşılaştırma, gördüğümüz gibi, orijinal ilhamdan yoksun olan tüm değeriyle manalı olurdu. Ancak meseleye biraz daha derinlemesine inilirse, görünen çelişkinin ortadan kalktığı ve her iki sanat çeşidinin de kendi kuşağının ruhunu eşit olarak ifade ettiği görülecektir.

Sümer sanatı baştan sona semboliktir. Eski ziyafet sahneleri, tanrıların insanlarla paylaştığı ritüel komünyona atıfta bulunmaksızın, barış ve refahı temsil ediyordu. Aslanın hükmettiği tepelerdeki muhteşem mücadele bir içinde görülen hayvan grupları, Sümer'in komşuları üzerindeki zaferlerini kutlamaktadır. Aslan ya da boğa ile Gılgamış, doğanın vahşi güçlerini evcilleştiren medeniyettir. Sargonid resimler, dönemin tanrılarının efsanelerini betimlerler. Tüm bu favori sahnelerde konu kişisel olmayan bir şekilde, ulusal veya mitolojiktir.

Üçüncü Hanedanlık tarihine ait on mühürden, dokuzunda tekrarlanan "sunum sahnesi" tamamen kendine yöneliktir; birey yüce Tanrı'nın lütfuna tanıtılır ve onun adı kurtuluşunu daha iyi güvence altına alacak şekilde anılır. Uygulanan temanın ve heykeli işlemenin tekdüzeliğinde, zamanın maddi ihtişamı, aslında, gerek modelleme ve gerekse ince sonlandırmanın zarafetini gerektiriyor olsa da, yaratıcı ruh konusunda başarısızlık görülebilir. Bireysel girdilerde yapılan ısrar, yalnızca, hayal kırıklığına uğramış yorgun Sümerlinin devletinden umudunu kestiği ve yalnızca kendi ruhuyla ilgilendiği anlamına gelebilir.

Portrenin, diğer sanat biçimleri pahasına olağanüstü gelişimi de, bir yerde aynı noktaya işaret etmektedir. Gudea cennetin yerini alan uzun ömür için, "*hayatı için*", tabii ki de bir sürü heykel adayabilirdi, ama heykelleri yapan sanatçı, gerçekte, ulu bir hükümdarın kutlanmasıyla değil, işlediği karakterin tasviriyle ilgilenir. Sanatçıya çekici gelen, işlediği karakterin, tarihin yapıcısı olarak rolü değil, birey olarak değeridir. Sümer ruhunu kesin olarak kıran felaketten sonra gelen Üçüncü Hanedanlık sanatı, Baudelaire ve de L'sle Adam'ın eserlerini açıklayan *"iç göçü"* ifade eder; tıpkı bireyin içinde yaşadığı toplumun değil, kendi beklentilerine odaklanması gibi, içe bakış niteliğindedir ve bireyin kendi doğasına odaklanır. Ur-Nammu, Dungi ve Bur-Sin'in şanla dolu hükümranlıklarında, dönemin vatandaşının, Sümer gününün sona erdiğinin bilincinde olduğu varsayılmamalıdır, ancak büyük sanatların kitle bilincini öngördüğü ve bu ölçüde kehanet benzeri özellikleri bulunbuğu için, Üçüncü Hanedanlığın mühürlerinde olduğu kadar heykellerinde de yaklaşan sonun bir önsezisi olduğu çıkarsaması yapılabilmektedir.

Sin'in torunu, talihsiz İbi-Sin, tutsak olarak Elam'a götürüldüğünde, Sümer tarihinin artık son bölümü yazılmıştı. Önce Elamitler ve onlardan sonra Sami Babilliler, asayı devralacak ve Nehir Vadisi'nin uygarlığını miras olarak üzerlerine geçireceklerdi.

Eski ırk küçülecek ve zamanla ortadan kaybolacak, dili bile rahipler için ilginç bir çalışma olacaktı. Yarattığı anıtları gelecek çağların sanatı için model olarak hizmet edebilir olsa da, onları yaratmış olan deha artık yoktu...



67. Jamdat Nasr Dönemi'ne ait silindir mühürler, (Warka)



68. Jamdat Nasr Dönemi'nden Mühür Baskıları

Bölüm VI Üzerine Not

Silindir mühürler konusundaki literatür dikkate değer ölçülerdedir. Bu bölümde kullanılan resimlere ilişkin olarak, esas itibarla Ur'da keşfedilen örneklere yer verdim. Legrain'dekiler, The Culture of the Babylonians (Babil Kültürü) (University of Pennsylvania, the University Museum, Babylonian Section, Vol. XIV) içeriğinde; Ur örneklerinden birçoğu Ur Excavations, Vol. II, The Royal Cemetery (Kraliyet Mezarlığ) kapsamında; diğerleri ise Cilt. Ill, The Archaic Seal-Impressions (Arkaik Mühür-Baskılar) ve Cilt. IV, The Archaic Periods (Arkaik Dönemler) içinde basıma sunulacaktır.

Sargonid mühürlerinin özel karakteristikleri için Frankfort'un "In Iraq, Vol. 1,1, 'Godsand Myths on Sargonid Seals'" (Irak'ta, Cilt. 1,1, 'Sargonid Mühürlerinde Tanrılar ve Mitler') kitabına bakınız.

Ur'da bulunmuş olan İndus Vadisi tipindekiler için, C. J. Gadd'ın, 1932 yılına ait, "Proceedings of the British Academy, Vol. XVIII, 1932" eserine göz atınız. İndus mühürleri için genel olarak Sir John Marshall'ın 1931 tarihli Londra basımlı, "Mohenjodaro and the Indus Civilisation" dokümanına bakınız.



69. a. b. c. d. e. Mühür Baskılar:
Jamdat Nasr Dönemi



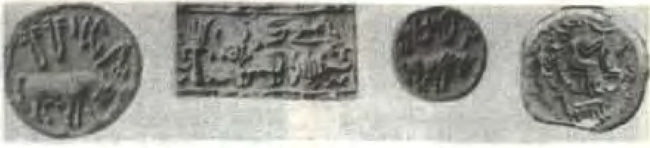
69 f. g. h i. j. k. Mühür Baskılar
Birinci Hanedanlık



70 a. b. c. d Kraliyet Mezarlığı döneminin ilk yarısı mühürler



70. e. f. g h. i. Kraliyet Mezarlığı ikinci dönemine ait mühürler



71.a.Indus Tipi mühürler



71.b. Sargonid Mühürler. Hayvan temaları ve sunum sahneleri



72 a. Mitolojik Temalı Sargonid Mühürler

f g

h i

j k



72.b. Üçüncü Hanedanlık Dönemi Mühürleri

Dizin

I

J

K

L

M

N

P

R

S

T

U

W

ESKİ ÇAĞ SERİSİ

Sümer Sanatının Gelişimi

C. Leonard Woolley

İlk "modern" arkeologlardan biri olarak kabul edilen ve özellikle Mezopotamya'da Ur'daki kazılarıyla tanınan Charles Leonard Woolley, Sümer sanatının gelişimini, Sümer tarihinin inişli çıkışlı dönemleriyle ilişkilendiriyor ve belirleyici siyasi olayları okuyucuya aktarıyor. Konuya ait kaynakların neler olduğunu göstererek ilgili tarihsel gelişmenin izini sürüyor.

Büyük olasılıkla yaşayan herkesten daha fazla Sümer eserini gün yüzüne çıkaran Sir Leonard Woolley'in çoğunluğunun keşfinden sorumlu olduğu bu harika koleksiyonu tanımamızda bize rehberlik etmesi yerinde olur. Güzel basılmış bu kitapta belirleyici örneklerin görselleriyle Sümer sanatının kataloglaştırması hiç kolay olmayan koleksiyonunun anlaşılması için bir ölçü oluşturuyor.

Her parçanın detaylı anlatımı, teknik durumlara verdiği özel ilgiyle yöntemi binlerce ve daha fazla yılda gelenek ve eğilimlerin sıkıca şekillendirdiği bir sanatı ve bu sanatın akımlarını ve gelişimini anlamamızı sağlıyor.

Sir Max Edgar Lucien Mallowan, 1935



KABALCI

kabalcikitap.com
kabalcikitap

KABALCI ESKİ ÇAĞ SERİSİ
9 786258 214178